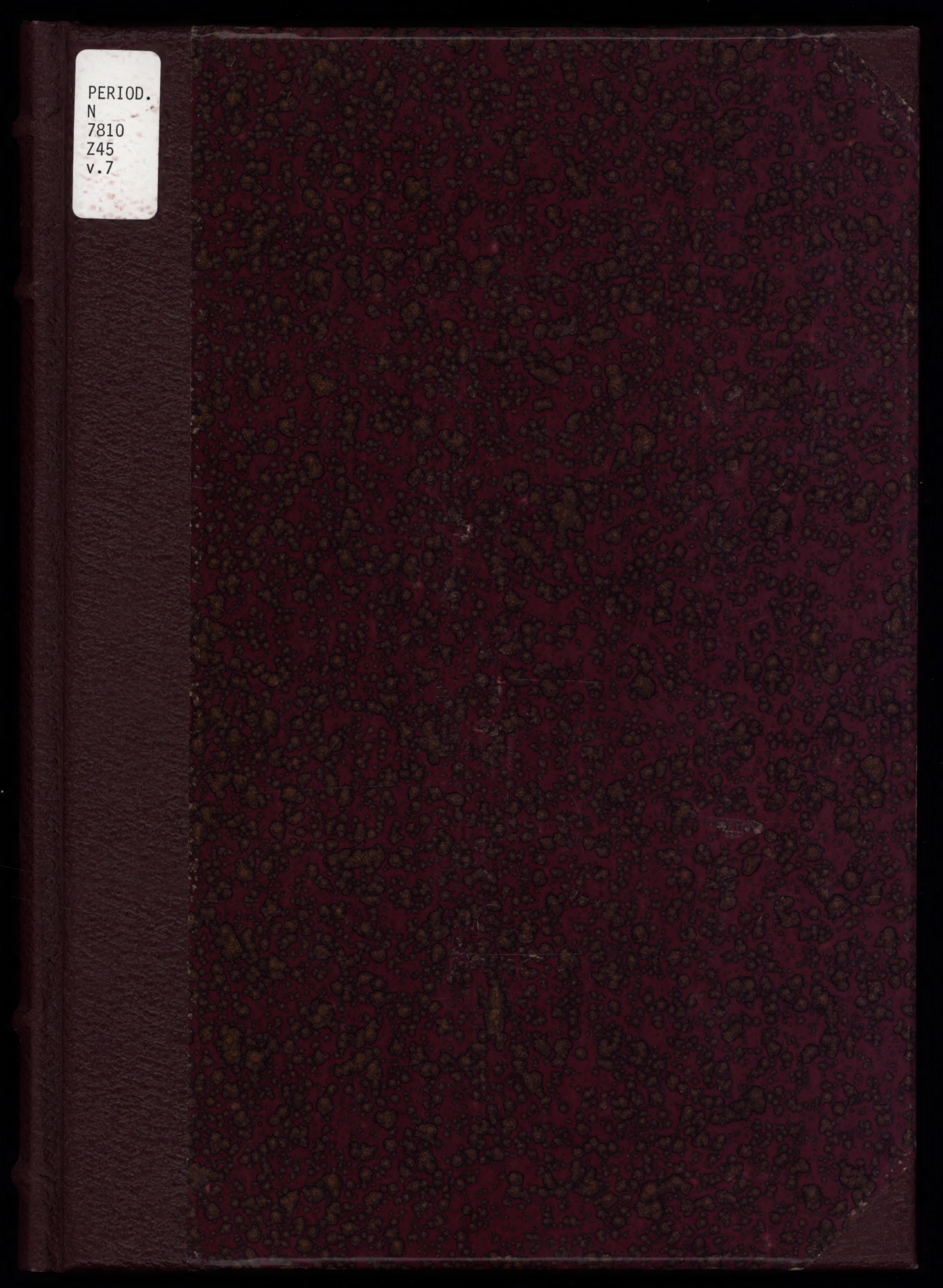
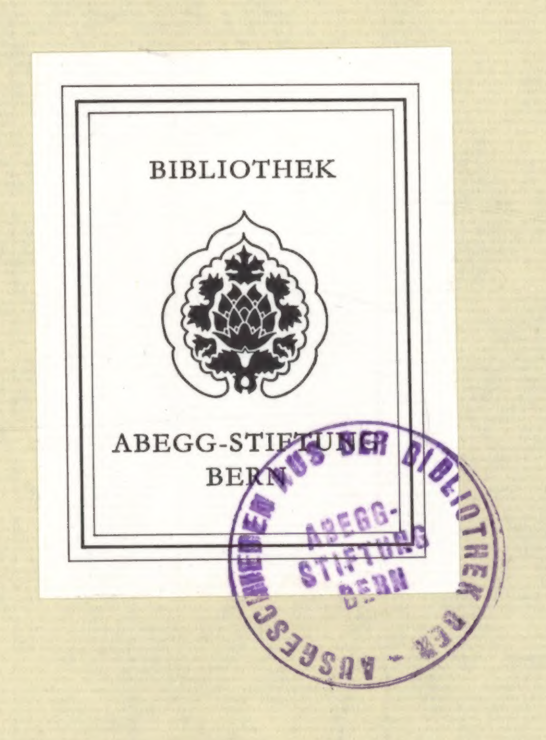
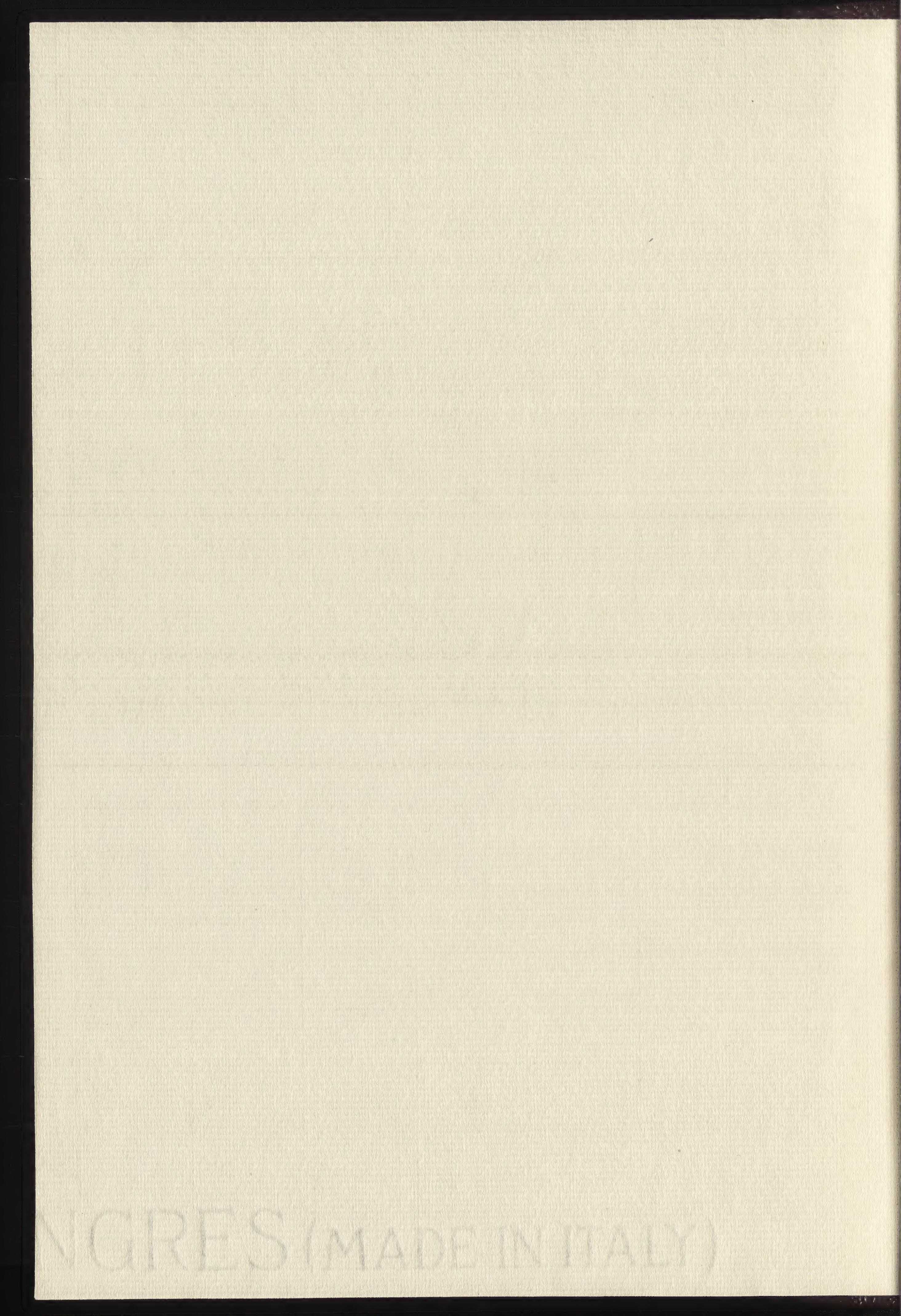
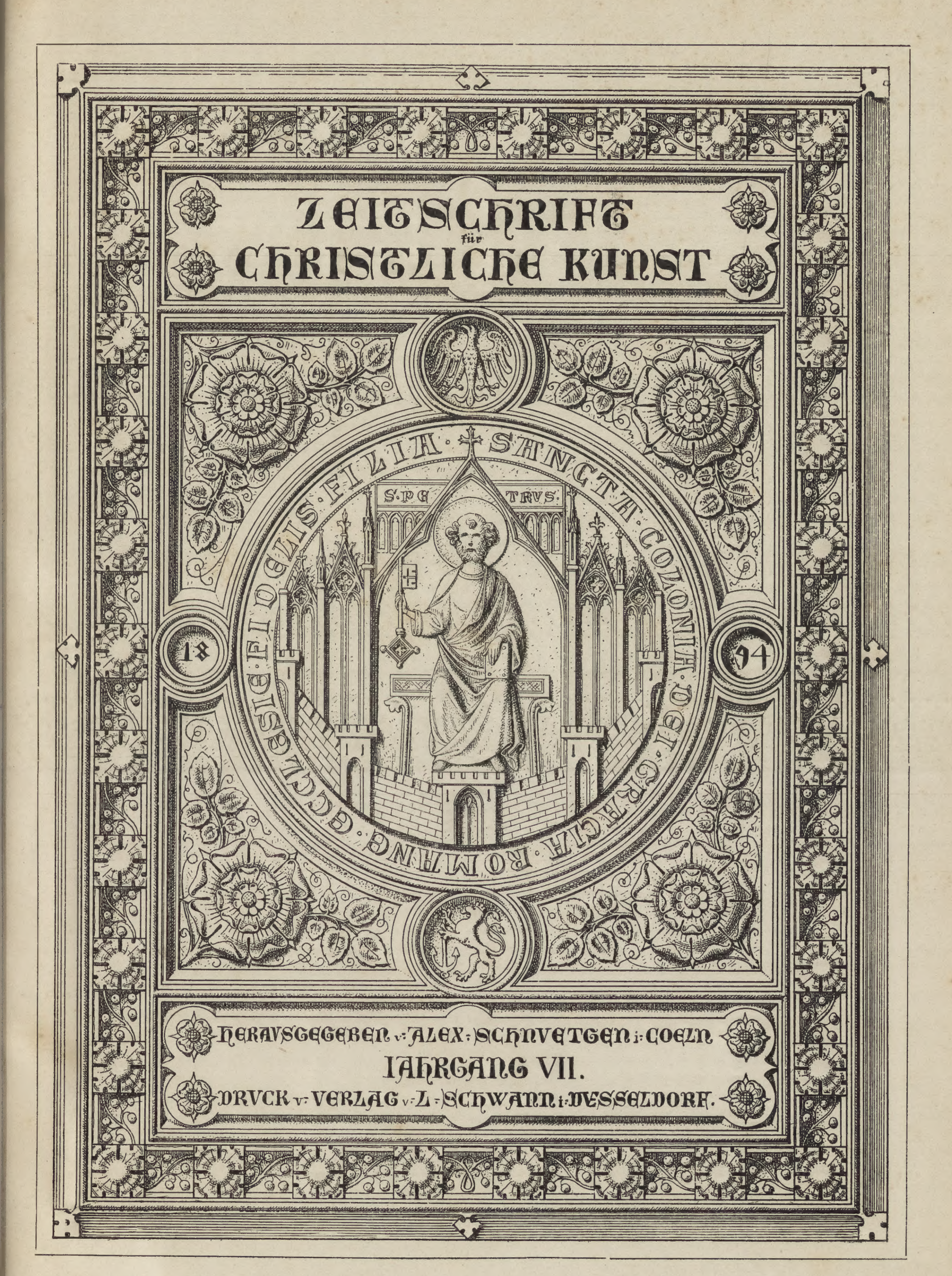
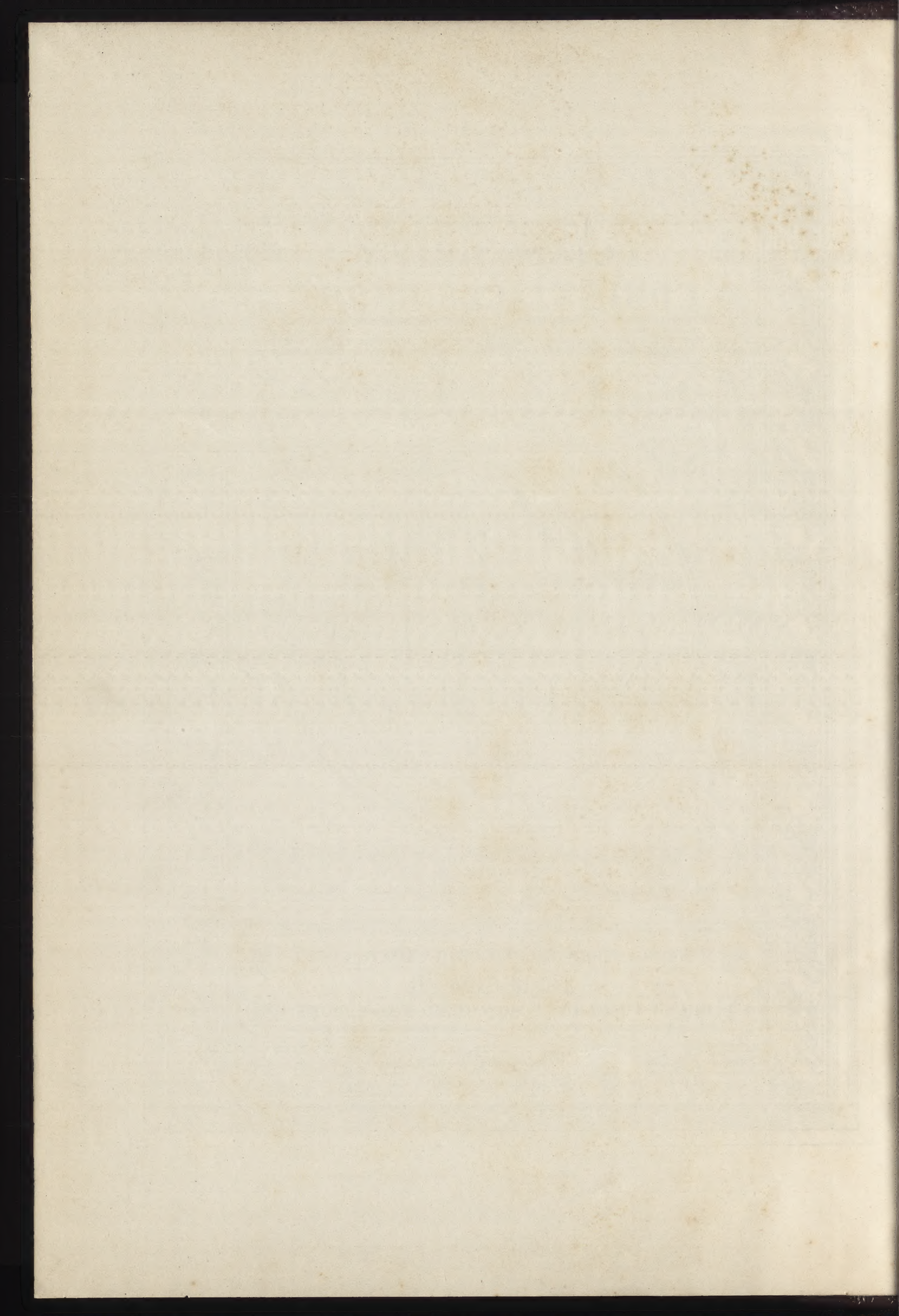







ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST
✝ SANCTA · COLONIA · DEI · GRACIA · ROMANE · ECCLESIE · FIDELIS · FILIA
S · PE TRVS
18
94
HERAVSGEGEBEN v. ALEX. SCHNVETGEN i. COELN
IAHRGANG VII.
DRVCK v. VERLAG v. L. SCHWANN i. DVESSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1894. VII. JAHRGANG. 1894.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

Inhalts-Verzeichniss
zum VII. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

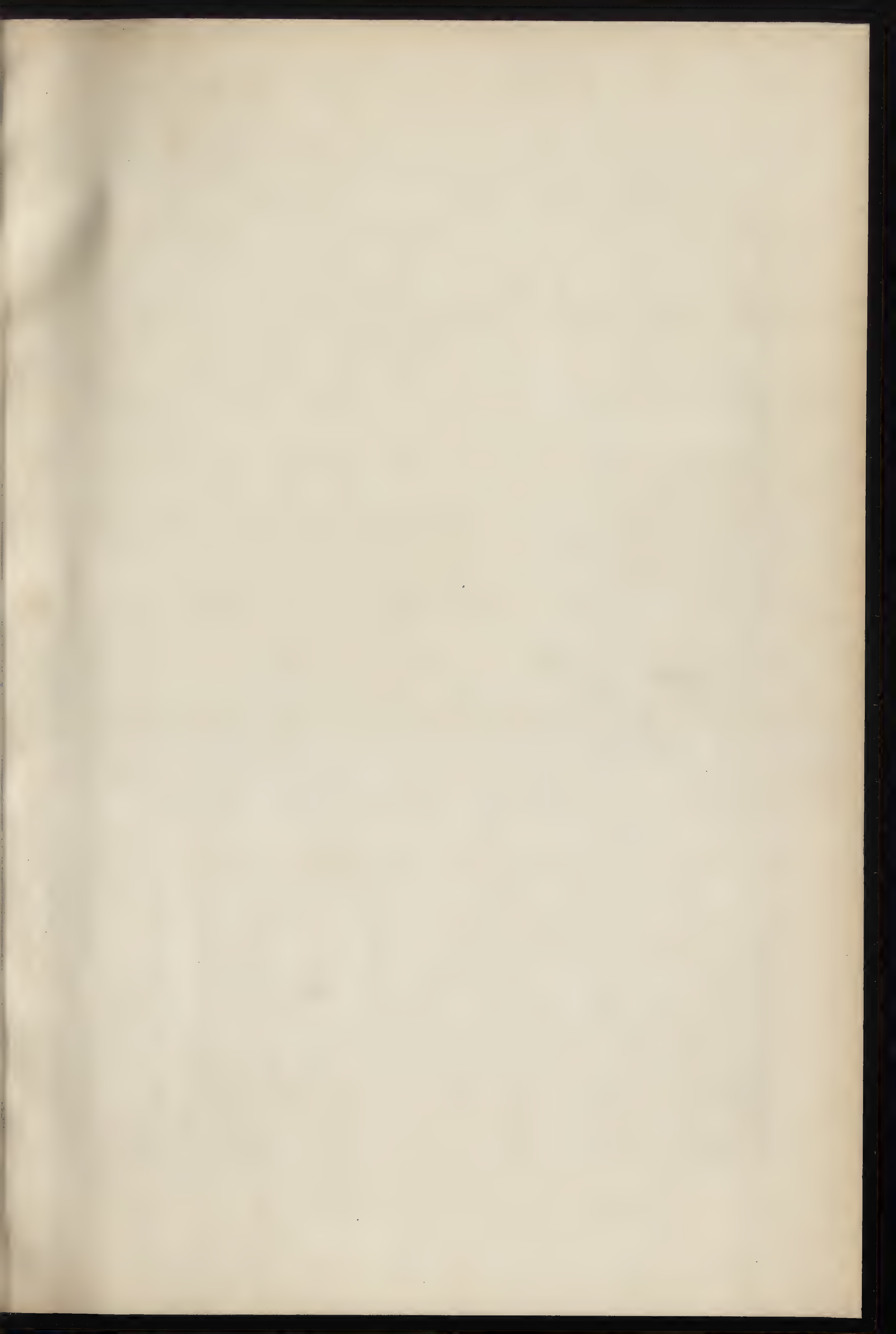
I. Abhandlungen.

II. Nachrichten.

III. Bücherschau.

IV. Abbildungen.







Meister der Glorifikation Mariae: Die Geburt Christi.

(Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln.)

Abhandlungen.

Der Meister der Glorifikation Mariä.[1]

Mit 2 Lichtdrucken (Tafel I u. II).



ur ausnahmsweise vollziehen sich die Wandlungen des Stils als das konsequente Ergebnis einer ruhig fortschreitenden naturgemäßen Entwicklung; meist steht auch an der Scheidelinien der Kunstepochen das Neue, bisher Ungeübte unvermittelt neben dem Altem Hergebrachten und wir fragen uns angesichts solcher Kontraste nach einem Ereignis, welches einen so schroffen Wechsel der Geschmacksrichtung hervorzubringen vermochte und dem bisher blühenden Leben der alten Formen jede Nahrung entziehen konnte.

In der Geschichte der altkölnischen Malerschule begegnen wir dem merkwürdigen Phänomen, daß die rheinischen Maler ihre ureigene Kunstsprache bald nach der Mitte des XV. Jahrh. aufgeben, als dieselbe durch Stephan Lochner eben erst zur vollen Ausdrucksfähigkeit gelangt war und danach streben, die Vorgänge und Gestalten der heiligen Geschichte in anderer Auffassung und neuer Form lebendiger und überzeugender zu vergegenwärtigen.

Dieser Umschwung findet nun aber keineswegs seine Erklärung in langjährigen zielbewußten Bemühungen nach dieser Richtung, oder in selbstständigem Naturstudium. Der neue Realismus der Kölner Malerschule ist einzig auf den überwältigenden Eindruck eines Vorbildes zurückzuführen, eines Beispiels, welches bestimmend darthat, mit welchen Mitteln man die ganze Welt der Erscheinung im Bilde zu bannen vermöchte.

Neben den glänzenden Errungenschaften der niederländischen Maler erblich mit einem Schlage alles bisher Bewunderte und nicht allein die aufstrebenden jugendlichen Künstler wandten sich den fremden Pfaden zu, selbst die älteren Schüler Lochner's versuchten es mit schwachen Kräften, sich in die neue Kunst einzuleben und einen Kompromiß zwischen dem Gewohnten und dem Gewaltigen herzustellen. Hatte doch Meister Stephan selbst seine Anregungen aus den Niederlanden bekommen, welche allerdings mit seinem ausgeprägten Formenkanon verschmolzen, in seinem Idealismus aufgingen.

Nachdem die altväterlichen Talente überließen sich zunächst völlig der Leitung fremder Kräfte und nur der eigenartigen Auffassung des Kolorits, ihrem innig-gemütlichen Empfinden und einer eigenen Art der Behandlung und Verarbeitung fremder Elemente ist es zu danken, wenn die kölnische Kunst auch nach dieser Krisis noch eine selbständige Bedeutung bewahrte.

Zur Erklärung des ganzen Umgestaltungsprozesses verdienen aber gerade die unselbständigen Maler eine gewisse historische Beachtung. Neben den ersten Versuchen der jungen Generation in der neuen Kunstweise bieten vornehmlich die Epigonen Lochner's eine Handhabe, den Beginn der neuen Richtung zu datieren und den bewegenden Kräften in derselben näher zu treten.

In dieser Zeitschrift IV (1891), Nr. 11 gedachten wir bereits früher eines Werkes, in welchem sich Lochner'sche Schulmanier allerdings noch befangen mit der Formensprache des Rogier van der Weyden mischt. Der Crucifixus des Werner Wilmerinck von Rentrop trägt die Jahreszahl 1456. Andere ungefähr gleichzeitige Schularbeiten Stephan Lochner's, z. B. der Cyklus der Ursulalegende von 1456 (a. a. O. VI (1893), Nr. 7 erwähnt) zeigen in Färbung und Landschaft deutlich niederländischen Einfluß. Dagegen bekundet sich der Meister des Georgs- und Hippolytaltars[2] an den Rogier van der Weyden in der Wiedergabe

[1] Litteratur: L. Scheibler »Anonyme Meister der altköln. Malerschule« (1880) S. 44 ff. Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 236.

[2] Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 94–96. — A. von Kretschmar (Jahrb. d. Kgl. Pr. K.-S. IV (1883) S. 58 ff.) beweist aus dem Text des Jacobus de Voragine, daß die Tafeln nur Darstellungen der Legende des hl. Georg enthalten. Die alten ächten Benennungen auf den Nimben stehen jedoch mit dieser Beweisführung in Widerspruch.

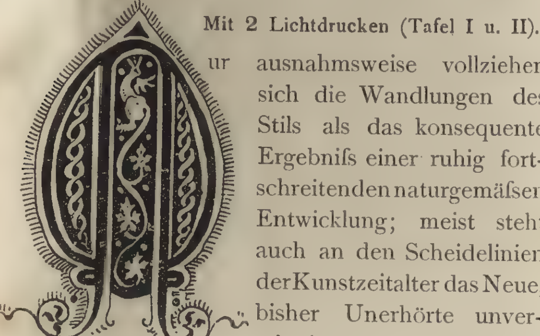
Meister der Glorifikation Mariae: Die Geburt Christi.

(Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln.)

Abhandlungen.

Der Meister der Glorifikation Mariä.[1])

Mit 2 Lichtdrucken (Tafel I u. II).



ur ausnahmsweise vollziehen sich die Wandlungen des Stils als das konsequente Ergebnifs einer ruhig fortschreitenden naturgemäfsen Entwicklung; meist steht auch an den Scheidelinien der Kunstzeitalter das Neue, bisher Unerhörte unvermittelt neben dem Alten, Hergebrachten, und wir fragen uns angesichts scharfer Kontraste nach einem Ereignifs, welches einen so schroffen Wechsel der Geschmacksrichtung hervorzubringen vermochte und dem noch keimenden Leben der alten Formen jede Nahrung entziehen konnte.

In der Geschichte der altkölnischen Malerschule begegnen wir dem merkwürdigen Phänomen, dafs die rheinischen Maler ihre heimische Kunstsprache bald nach der Mitte des XV. Jahrh. aufgeben, als dieselbe durch Stephan Lochner eben erst zur vollsten Ausdrucksfähigkeit gelangt war und danach streben, die Vorgänge und Gestalten der heiligen Geschichte in anderer Auffassung und neuer Form lebendiger und überzeugender zu vergegenwärtigen.

Dieser Umschwung findet nun aber keineswegs seine Erklärung in langjährigen zielbewufsten Bemühungen nach dieser Richtung, oder in selbstständigem Naturstudium. Der neue Realismus der Kölner Malerschule ist einzig auf den überwältigenden Eindruck eines Vorbildes zurückzuführen, eines Beispiels, welches faszinirend darthat, mit welchen Mitteln man die ganze Welt der Erscheinung im Bilde zu bannen vermöchte.

Neben den glänzenden Errungenschaften der niederländischen Maler erblich mit einem Schlage alles bisher Bewunderte und nicht allein die aufstrebenden jugendlichen Künstler wandten sich den fremden Pfaden zu, selbst die alternden Gehülfen Lochner's versuchten es mit schwachen Kräften sich in die neue Kunst einzuleben und einen Kompromifs zwischen dem Gewohnten und dem Gewünschten herzustellen. Hatte doch Meister Stephan selbst schon Anregungen aus den Niederlanden her empfangen, welche allerdings mit seinem ausgeprägten Formenkanon verschmolzen, in seinem Idealismus aufgingen.

Noch unreife oder schwächere Talente überliefsen sich zunächst völlig der Leitung überlegener Kräfte und nur der eigenartigen Auffassung der Kölner, ihrem ursprünglichen Empfinden und einer naiven Art der Entlehnung und Verarbeitung fremder Elemente ist es zu danken, wenn die kölnische Kunst auch nach dieser Krisis noch eine selbstständige Bedeutung bewahrte.

Zur Erklärung des ganzen Umgestaltungsprozesses gewinnen aber gerade die unselbstständigen Maler eine gewisse historische Bedeutung. Neben den ersten Versuchen der jungen Generation in der neuen Kunstweise bieten vornehmlich die Epigonen Lochner's eine Handhabe, den Beginn der neuen Richtung zu datiren und den bewegenden Kräften in derselben näher zu treten.

In dieser Zeitschrift IV (1891), Nr. 11 gedachten wir bereits früher eines Werkes, in welchem sich Lochner'sche Schultradition, allerdings noch befangen mit der Formensprache des Rogier van der Weyden mischt. Der Crucifixus des Werner Wilmerynck von Borcken trägt die Jahreszahl 1458. Andere ungefähr gleichzeitige Schularbeiten Stephan Lochner's z. B. der Cyklus der Ursulalegende von 1456 a. a. O. VI (1893), Nr. 7 verrathen wenigstens in Färbung und Landschaft deutlich niederländischen Einflufs. Dagegen bestrebt sich der Meister des Georg- und Hippolytaltares[2]) es dem Rogier van der Weyden in der Wiedergabe

[1]) Litteratur: L. Scheibler »Anonyme Meister der altköln. Malerschule« (1880) S.44 ff. Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 236.

[2]) Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 94—96. — A. von Kretschmar (»Jahrb. d. Kgl. Pr. K.« IV (1883) S. 93 ff.) bewies aus dem Text des Jacobus de Voragine, dafs die Tafeln nur Darstellungen der Legende des hl. Georg enthalten. Die alten ächten Benennungen auf den Nimben stehen jedoch mit dieser Beweisführung in Widerspruch.

lebendiger Szenen womöglich gleich zu thun. Er wagt sich an die Darstellung komplizirter Begebenheiten, die er in helle, eingehend durchgeführte Landschaften verlegt. Hier agiren seine hageren Figuren in dichten Haufen, rühren in eckiger gespreizter Bewegung ihre tölpischen Gliedmafsen; die grofsen Köpfe zeigen meist scharfe, herbe, nicht selten karikirte Gesichtszüge.

Es sind die ersten ungeschickten Versuche eines Neulings, dem der grofse Dramatiker in Brüssel das Concept verrückte, sie liefern den offenkundigen Beweis, wie tief, wie durchschlagend das Beispiel des Rogier van der Weyden auf die kölnische Kunst einwirkte.

Einigen Anhalt zur ungefähren Datirung des interessanten Altarwerkes gewähren die Stifterporträts und Wappen auf den Flügelgemälden. Als Donatoren erkennen wir im Bilde der Geburt Christi den kölnischen Patrizier Peter Kannegiesser [3]) († 7. Okt. 1473), der in erster Ehe mit einer Angehörigen der Familie Schlosgyn, darauf mit Bela Haueisen vermählt war. Beiden Gattinnen folgt die zahlreiche Schaar ihrer Kinder (der älteste Sohn Henrich wird 1462 schon erwähnt). Gegenüber in der Darstellung des *Ecce homo* knieen die Eltern Peters, von denen uns weitere Nachrichten fehlen.

In der Nacheiferung des Rogier van der Weyden steht nun der Georgaltar nicht vereinzelt unter den altkölnischen Gemälden. Auch der Hauptvertreter der neuen Kunstphase, der Meister des Marienlebens, lehnt sich in einem Jugendwerke, dem Crucifixus des Kölner Museums Nr. 72, noch an das Vorbild Rogier's an, dessen ergreifende Schilderung tragischer Affekte er zu erreichen sucht.

Dierick Bouts in Löwen war es allerdings, der auf den Meister des Marienlebens und mit ihm auch auf die gesammte Kölnische Malerschule den nachhaltigsten Einflufs übte; seine Formensprache, sein Farbengeschmack wirkten am Rhein schulbildend, doch den ersten mächtigen Anstofs zu neuen Bestrebungen verdankte man Rogier van der Weyden. Die Schöpfung seines Dreikönigenaltars für St. Columba in Köln [4]) ist wohl das Ereignifs, von dem eine neue Periode der kölnischen Kunst ausgeht.

Wie die hl. Patrone Kölns im Dombilde, so leben auch die Gestalten dieses Werkes in der kölnischen Malerkunst weiter fort. In seinem Tempelgang der heiligen Jungfrau (Münchener Pinakothek Nr. 24. Phot. Hanfstängl.) wiederholte der Meister des Marienlebens, worauf Janitschek [5]) bereits hinwies, eine jugendliche Frauengestalt aus dem rechten Flügelgemälde des Altares in St. Columba mit der Darbringung des Christkindes. Andere werthvolle Beweisstücke, wie Rogier's Kompositionen die Phantasie kölnischer Künstler befruchtete, bieten die Arbeiten des Meisters der Glorifikation Mariä, deren Beschreibung die folgenden Zeilen gewidmet sind.

Diese naive Art der Entlehnung bietet jedoch nicht den mindesten Anhalt, den Meister der Verherrlichung etwa zum kölnischen Schüler Rogier's zu stempeln. Er bleibt im Gegentheil ein getreuer Anhänger Lochner's, der sich in seiner ziemlich handwerklichen Art so gut oder übel es eben angehen mag, mit den Bestrebungen der jungen Malergeneration abfindet.

Das Hauptwerk seiner Frühzeit, nach welchem wir den Künstler benennen, bewahrt trotz mancher Neuerung der Technik und Darstellung in den Typen noch den Grundton Lochner'scher Auffassung, wie wenig auch von dessen Empfindung und Liebreiz auf unsern Meister überging. Die Verherrlichung Mariä im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 69 (restaurirt von Ramboux), zierte ursprünglich das Altartabernakel in der abgerissenen Brigiden-Klosterkirche zu Köln. (Phot. A. Schmitz.)

In der Mitte der Tafel tragen Engel in schillernden, faltigen Gewändern den Thron der Himmelskönigin empor. Zu den Seiten erscheinen in Wolken Gottvater, segnend, und die Taube des hl. Geistes, gleichfalls von Engeln umringt. Unten in weiter Landschaft versammelt sich um das Lamm Gottes eine ansehnliche, dichtgedrängte Gemeinde. Links unter den heiligen Frauen erkennen wir St. Catharina, im Goldbrokatgewande und rothem Mantel, weiterhin

3) Fahne »Köln. Geschlechter.« — Das Wappen der Familie Schlosgyn findet sich mehrmals in der Salvator-Kapelle an St. Marien im Kapitol, deren Stifter Johann Hardenrath und seine Gattin Sibylla Schlosgyn waren. Nach einem Verzeichnifs vom Jahre 1468 gehörte Peter Kannegiesser zu den Kölner Kaufherren, die ihre Faktoren (Jacob Butschoe u. Peter v. Siegburg) am Stahlhof zu London hatten. Ennen »Gesch. der Stadt Köln« III, S. 704. — Gotthard Kannegiesser, Bürgermeister 1515, 1521 u. 1527 † 1531 war vermählt mit Cath. Rink.

4) Jetzt in der Münchener Pinakothek Nr. 101—103.

5) Vgl. Janitschek »Gesch. d. deutsch. M.« S. 233.

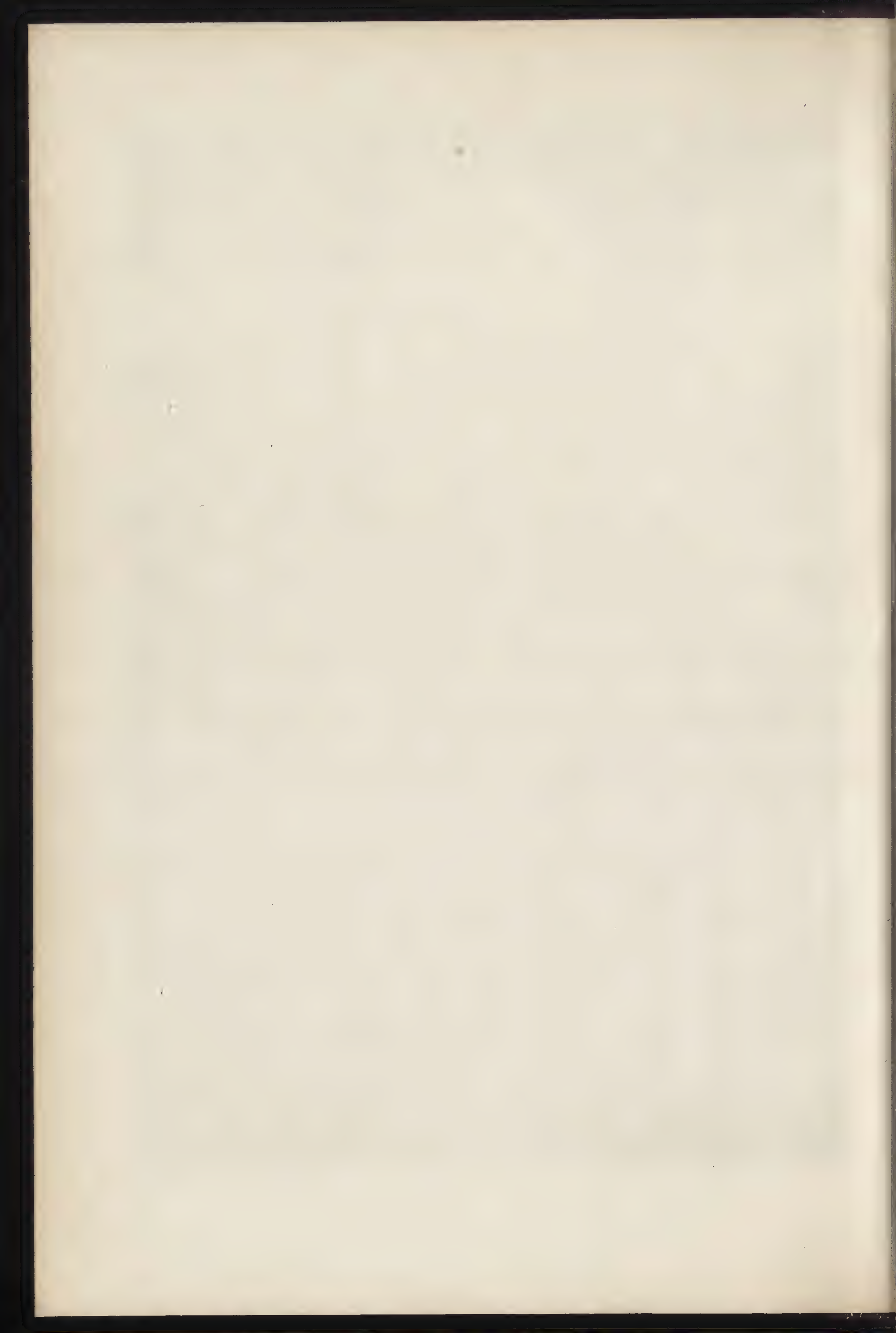


(Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln.)



Meister der Glorifikation Mariae: Die Anbetung der Magier.

(Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln.)



St. Magdalena, Barbara, Brigitta und Ursula. Rechts weist St. Johannes Bapt. auf das Symbol des Erlösungswerkes hin. Ihm folgen die Apostelfürsten Petrus und Paulus, der hl. Bischof Martin, Almosen spendend, und der ritterliche Gereon, dessen Figur der Maler unbekümmert dem Dombilde entnahm. Die Blicke zur Madonna und dem Christkind erhoben drängt sich die Schaar dann Kopf an Kopf in unübersehbarem Zuge. Im Mittelgrunde der Landschaft zeigt die Sibylle von Tibur dem Kaiser Augustus die himmlische Erscheinung der Gottesmutter. Die Ferne füllt zwischen zerklüfteten Felsen eine anmuthige Flusslandschaft.[6]) Ausser dem Himmelsgrunde findet sich Blattgold noch reichlich in den scheibenförmigen Nimben und dem Geräth. Die Köpfe sind ziemlich hart und ausdruckslos. Die kurzen, plumpen Züge, die runden Wangen tragen derbbäuerisches Gepräge. Das Inkarnat ist etwas bleich verwaschen. Der Maler liebt es, die Zeichnung in scharfen Contouren zu verdeutlichen; die Modellirung pflegt er ohne feinere Uebergänge mit grellen Lichtern und bräunlichen Schatten zu bewirken.

Etwas freier und fortgeschrittener finden wir den Meister in dem „Madonnenbilde von zahlreichen Engeln umgeben" im Besitze der Erben Stein. (Phot. Creifelds h. 1,70, br. 0,92 *m* Kölner Ausstellung 1876 Nr. 14.)

In Tafel I und II publiciren wir hier in Lichtdruck seine beiden anziehendsten Arbeiten (Samml. Clavé von Bouhaben in Köln, beide Tafeln h. 1,30, br. 0,88 *m*). In der Anbetung der Magier verwerthete der Künstler unbefangen nebeneinander die Eindrücke, welche das Dombild und Rogier's bereits erwähntes Altargemälde desselben Gegenstandes in ihm zurückliefsen. [7]) In dem jugendlichen braunlockigen Könige zur Linken wiederholte er mit geringen Veränderungen die entsprechende Figur des Dombildes, ebenso sind bei dem greisen Caspar Reminiscenzen nicht zu verkennen. Der Kopf der heiligen Jungfrau stammt dagegen aus dem Altarbild van der Weyden's. Mit besonderem Fleifs versucht es der Maler, dies ernste, hoheitsvolle Antlitz nachzubilden, er verwandte grofse Mühe darauf, selbst den Kopfputz und die schlanke Hand der Madonna wiederzugeben, welche er in Rogier's Werk besonders bewunderte. Auch die Beinchen des Christkindes und den Kopf des hl. Joseph[8]) entlehnt er dem Gemälde des Brüsseler Meisters.

Leblos, fast puppenhaft thront das Christkind auf dem Schoofse seiner jungfräulichen Mutter. Die Gesichter der Männer ringsum, mit weitgeöffneten Augen, langem Bart und in die Stirn fallendem Haar bezeugen ehrenfeste, biedere Charaktere.

Das Gegenstück des Bildes schildert die Anbetung des neugeborenen Christkindes im Stalle. Maria, die feinen Hände auf der Brust gekreuzt ist vor dem göttlichen Kinde niedergekniet; Joseph beleuchtet es mit dem Kerzenlicht. Zierliche Engel in rosa- und grünlichschimmernden Gewändern haben sich unversehens wie ein Schwarm Zugvögel eingefunden. Sie schweben auf Schwalbenflügeln durch die Ruinenbogen, beleben die morschen Balken des Strohdaches, umknieen das Jesukind, um es zu betrachten und anzubeten. Weiter zurück schauen die Hirten zaghaft und neugierig über eine Brüstung und naht (nach der Erzählung der Apokryphen)[9]) die Amme Zelanie (oder Rahel) nebst ihrer Dienerin, der ungläubigen Salome.

In beiden Bildern ist die Landschaft des Hintergrundes besonders eingehend durchgeführt und in drei Gründe fein abgetönt. Der verständige Sinn des Meisters hält sich hier gern an das Gewohnte, Selbstgeschaute. Wir sehen stattliche gothische Gebäude, Stadtmauern, ein breiter Strom umzieht burgengekrönte Hügel, alles gemahnt an die Rheingegend.

Im Hintergrunde eines anderen Gemäldes mit St. Christoph, Gereon, Petrus, Anna selbdritt, einer der reifsten Schöpfungen des Meisters, im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 70 (Phot. A. Schmitz), wagt er sogar den Versuch, die ganze Stadt Köln mit ihren malerischen Kirchen und Befestigungen, dem geschäftigen Treiben am Ufer des Rheins zu verbildlichen. In der äufsersten Ferne gewahrt man noch die Siegburg, Bonn, Godesberg, die Löwenburg und den Drachenfels, weiterhin das Vorgebirge, Rheineck und Lechenich. Bei dem Gegenstück mit den Heiligen Franz von Assisi, Bonaventura,

[6]) Vgl. L. Kaemmerer »Die Landschaft in der deutschen Kunst« (1886) S. 65.

[7]) Vgl. die Photographie des Dombildes v. A. Schmitz u. Lichtdr. VI, Jahrg. VI (1893), die Photographie des Münchener Triptychons von Hanfstängl.

[8]) J. A. Wauters hält den hl. Joseph im Mittelbild des Münchener Triptychons irrig für den Donator.

[9]) »Protoevangelium Jacobi« c. 18 und »Historia de nativitate Mariae« c. 13.

Bernhard und Clara Nr. 71 (Phot. A. Schmitz), verzichtete der Maler auch auf den Goldgrund. Ein wolkiger Himmel spannt sich hier über phantastischer Gebirgslandschaft.

Ausser den bisher genannten sechs Gemälden können wir dem Meister der Glorifikation nur noch die Tafeln zuweisen, welche jetzt in der neuen katholischen Kirche zu St. Goar auf dem Hochaltar prangen. Sie enthalten im Mittelbilde die figurenreiche Kreuzigung Christi und auf den Flügeln innen die Szene, wie Christus dem Petrus die Schlüssel verleiht und die Heiligen Sebastian und Catharina, aussen die Verkündigung. Das Monogramm Dürer's auf dem Mittelbilde ist gefälscht.

Keines der genannten Bilder trägt ein Datum.[10]) Für eine Zeitbestimmung der Thätigkeit des Meisters der Glorifikation bietet nur sein Entwicklungsgang und die auffälligen Entlehnungen aus gefeierten Kunstwerken uns einige Anknüpfungspunkte.

Niemals verleugnet der Meister der Verherrlichung Mariä völlig seine ursprüngliche Herkunft aus der Schule Lochner's. In vorgeschrittenem Alter unternahm er es nicht mehr, sich in den Niederlanden selbst eingehender in die neue Kunstweise zu vertiefen. Auch vermissen wir noch in seinen Typen den bestimmenden Einflufs des Meisters des Marienlebens, dem sich in Köln die jüngeren Künstler seit ca. 1460 anschlossen. Die wenigen Arbeiten des Meisters der Glorifikation Mariä werden wir demnach seit dem Schlufs der fünfziger bis über die Mitte der sechziger Jahre des XV. Jahrh. anzusetzen haben.

Letzthin ist nun im Widerspruch zu den Resultaten stilkritischer Analyse die Behauptung aufgestellt worden,[11]) der Dreikönigenaltar der Münchener Pinakothek, den wir soeben als das Vorbild kölnischer Maler um 1460 bezeichneten, rühre überhaupt nicht von Rogier van der Weyden her, sondern diese Tafeln seien nach dem Jahre 1464 für Middelburg bei Brügge von Hans Memling gemalt worden. Der hochverdiente Autor dieser Hypothese stützt sich bei seiner neuen Bestimmung auf die Zuverlässigkeit einer alten Ansicht Middelburg's in der Flandria illustrata des Sanderus 1641 I. 300, welche mit dem landschaftlichen Hintergrunde des Münchener Altarwerkes (und ebenso mit gewissen Beschränkungen auch des Middelburger Altares der Berliner Galerie Nr. 535) übereinstimmt. Ausserdem entdeckte er in der Landschaft des Mittelbildes einen Reiter auf einem Schimmel und erklärte dieses Figürchen als ein besonderes Kennzeichen Memling's. Solch' weifse Pferdchen und ähnlich auch Schafherden, Schwäne, Störche u. s. w. dienen nun sehr passend zur Belebung des Hintergrundes; sie bilden helle, leuchtende Punkte zwischen dem duftigen Grün der Fernen und heben somit auf's Glücklichste die koloristische Wirkung der Landschaft. Man findet diese Staffage übrigens häufig, unter anderem auch im Hintergrunde kölnischer Gemälde.

Was dann die Herkunft des Münchener Triptychons anbelangt, so wissen wir mit Bestimmtheit, dafs die Brüder Boisserée dasselbe um 1810 aus der Kölner Columbakirche erwarben, wohin es schwerlich aus Middelburg gelangte. In Betreff des architektonischen Hintergrundes der Bilder bemerkt A. Springer:[12]) „Die Vermuthung ist schwer abzudrängen, dafs der Polygonalbau in der rechten Ecke der Mitteltafel (und ebenso die Innenansicht des rechten Flügelbildes) die Formen der Gereonskirche in Köln reproduzire."

Auch Hans Memling war zwar mit den Kölner Bauten wohl vertraut, doch können wir ihn unmöglich zum Urheber eines Kunstwerkes proklamiren, welches auf die kölnische Kunst bereits in den sechziger Jahren entscheidend einwirkte.

Rogier van der Weyden dagegen wird bei seiner Rückkehr aus Italien (nach 1450) Köln sicherlich nicht umgangen haben. Diesen Besuch, die Anknüpfung seiner Beziehungen zu der rheinischen Hauptstadt sind wir aber berechtigt als ein bedeutsames Ereignifs für die Entwickelung der hiesigen Malerschule anzusehen, da das Beispiel des grofsen Brüsseler Meisters, seine vielleicht nur kurz bemessenen Unterweisungen so deutlich in Köln an ihren Früchten erkannt werden.

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

10) Das Votivbild des Kanonikus Joh. Daresch (datirt 1481) mit der Krönung Mariä im Vorrath des Berliner Museums (Katalog 1883 Nr. 1243) zeigt nur noch Anklänge an die Art des Meisters.

11) Vgl. J. A. Wauters »Hans Memling, sept études etc.«, Bruxelles 1893.

12) Vgl. Crowe-Cavalcaselle »Gesch. der altniederländischen Malerei« (1875), S. 262, Anm.

Die Karthause zu Köln in baugeschichtlicher Hinsicht.[1]

Mit 15 Abbildungen.

Vor Jahresfrist wurden auf Anregung des Herrn Domkapitulars Schnütgen die z. Z. in militärfiskalischem Besitz befindlichen ehemaligen Klosteranlagen zu Köln einer Bestandaufnahme unterzogen. Unter diesen darf das so gewonnene Aufnahmematerial der Karthause des lebhaften Interesses weiterer Kreise um so sicherer sein, als bereits im Jahre 1886 J. J. Merlo in der unten angeführten Veröffentlichung auf diese bisher kaum beachtete Schöpfung christlicher Kunst hingewiesen hat. Wenn auch seit der Aufhebung des Klosters eingreifende Abtragungen, Umbauten und Neubauten stattgefunden, so bietet in der That der jetzige Bestand noch eine Fülle ungeschädigten künstlerischen Werthes, welcher zu sicherem Schutz und sorgfältiger Erhaltung dringend auffordert. Mit Hülfe der von J. J. Merlo veröffentlichten »Chronologia Carthusiensis« sowie an der Hand der Stadtkarte von Reinhard aus dem Jahre 1752 läfst sich zudem der Lageplan der Gesammtanlage mit grofser Sicherheit ergänzen; es wird so in baugeschichtlicher Hinsicht ein recht bedeutsames Bild von der ehrwürdigen Kulturstätte der Carthusia Coloniensis gewonnen, das um so mehr Beachtung verdient, als z. Z. über die Bauten des Karthäuserordens in Deutschland eingehende Untersuchungen oder Veröffentlichungen nicht vorliegen. Zur Veranschaulichung dienen einige stark verkleinert wiedergegebene Aufnahmen des erhaltenen Bestandes: ein Lageplan mit der Ergänzung der Baugruppe aus dem Ende des XV. Jahrh. — ein unterer Grundrifs, in welchem die Ergänzung der Bautheile und der Ausstattung in leichten Linien eingetragen erscheint, eine Ansicht der Klosterkirche und des Kapitelbaues von der Karthäusergasse aus — ein Querschnitt durch das Schiff und die Marienkapelle, — endlich einige Einzelheiten aus der Kirche, dem Kapitelbau und dem Kreuzgang.

Als im Februar des Jahres 1335 die ersten Karthäusermönche aus Trier in der Stadt Köln anlangten, liefsen sie sich auf dem Grundstück des Ritters Konstantin von Lyskirchen in der Nähe der Ulrepforte nieder. Dort fanden sie für den gemeinsamen Gottesdienst eine einschiffige Halle in Tuffstein vor, deren Erbauung frühestens in den Anfang des XIII. Jahrh. zurückreicht.

Dieser erste nicht genau orientirte Kirchenbau mochte bisher vielleicht anderen Zwecken gedient haben und wurde durch die Beihülfe des genannten Konstantin von Lyskirchen und des Ritters Gerhard Scherffgin für den Gottesdienst des Ordens eingerichtet; er erstreckte sich in der Breite des jetzigen Mittelschiffes auf eine Länge von ca. 25 *m* und wurde auf jeder Seite durch 5 schräg eingeschnittene Fenster von 0,80 *m* lichter Weite erhellt; er war vermuthlich mit sichtbarem Dachstuhl gedeckt. In dem Chor dieser ersten Ordenskirche wurde der zweitgenannte Stifter Gerhard Scherffgin im Jahre 1344 beigesetzt.

An die Westseite der Kirche werden sich die ersten Zellen der Mönche (die Klausur) mit gemeinsamem Flur angelehnt haben, während die Zelle des Priors, der gemeinsame Speisesaal, der Kapitelraum und die erforderlichen Wirthschaftsräume (das Priorat) die Verbindung mit der jetzigen Karthäusergasse herstellten. Durch zwei bedeutende Schenkungen Seitens der Familien Lyskirchen und Overstolz wurde der Grundbesitz des Klosters erheblich ausgedehnt; er erstreckte sich schon im Jahre 1340 über $9^1/_2$ Morgen (Acker, Obst- und Weingarten); nach Norden grenzte er an die jetzige Ulrichsgasse, nach Westen an den Karthäuserwall, nach Süden an das Stift S. Bonifacius, dessen Kirche schon im Jahre 1300 zur Erinnerung an die Worringer Schlacht errichtet worden. Im Osten bildete die jetzige Karthäusergasse gröfstentheils die Grenze, nur fehlte hier noch das erst 1365 zufallende Besitzthum des Kanonikus Johann von Brandenburg, dessen Wohnhaus unmittelbar an das Chor der Kirche stiefs. Es sei auf den Lageplan (I) verwiesen!

Schon im Jahre 1354, aus welchem ein Freibrief des Kaisers Karl IV. über Beschaffung und Anfuhr von Baumaterialien stammt, lag jedenfalls ein umfassender Erweiterungsplan der Klosteranlage vor, und wenn auch im Einzelnen die Ausführung mit den Zuwendungen Schritt

[1]) Litteratur: »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere die alte Erzdiözese Köln«, Heft XLV, (Köln 1886) S. 1—53: „Kunst und Kunsthandwerk im Karthäuserkloster zu Köln." Von J. J. Merlo.

halten mufste, so blieb dieser Bauplan, auf den unzweifelhaft die Ueberlieferung des Ordens und die bei anderen vorhandenen Anlagen gemachten Erfahrungen bestimmend eingewirkt haben werden, auf lange Zeit, bis Ende des Mittelalters, mafsgebend.

Die erweiterte Klausur gruppirte sich im Wesentlichen um den im Quadrat von ca. 50 *m* Seite angelegten grofsen Umgang, welcher den Friedhof umschlofs. An den gemeinsamen Verbindungsflur wird sich der übliche Zellenflur, und an diesen einerseits die eigentliche Zelle mit Wohnraum, Schlafraum und Betraum, andererseits das Zellengärtchen angeschlossen haben. Den um den Friedhof vertheilten Zellenbauten wurden nach und nach gegen Südwesten 2 gröfsere und 2 kleinere Flügel angefügt. Durch eine hohe Mauer war die gesammte Klausur gegen die Umgebung, den Baumgarten und den Gemüsegarten abgeschlossen.

Die Verbindung der Klausur mit der Kirche wurde durch den kleinen Umgang vermittelt, um den sich die Räume des Priorates gruppirten. Er lehnte sich nach Art der meisten claustra an das Kirchengebäude an und umschlofs einen ca. 12 × 30 *m* grofsen Hof. — Der nördliche Theil dieses Umganges, welcher sich unmittelbar an die Kirche anlehnte und vielleicht gleichalterig mit der ersten Kirchenanlage war, diente später dem erweiterten Kultusbedürfnifs, wie denn auch mehrere Altäre in ihm Aufstellung fanden. Viele vornehme Gönner des Klosters fanden in dem kleinen Umgang ihre letzte Ruhestatt. Westlich schlossen an ihn die Zelle des Priors, der Speisesaal der Patres und der der Laienbrüder, die Küche mit der darüber befindlichen Gaststube sowie endlich die übrigen Wirthschaftsräume, deren Aufsicht dem Prior unterstand. Nach Osten stiefs an den Umgang das Wohnhaus des genannten Johann v. Brandenburg, das bereits 1365 zu einem Kapitelsaal mit darüber befindlicher Bibliothek umgebaut wurde. Durch den Erwerb dieses Wohnsitzes wurde auch die Erweiterung der Kirche nach Osten möglich; hierbei wurden die anstofsenden Gebäulichkeiten soweit als nöthig niedergelegt; erhalten hat sich noch ein Theil der Unterkellerung, welcher als Büfserraum (carcer) später benutzt ward. Nach jenem Abbruch wurde ein umfassender Umbau der Kirche vorgenommen. Die Seitenwände derselben wurden in den Fensteraxen durch kräftige Strebepfeiler verstärkt und um ca. 8 *m* mit polygonalem Abschlufs vorgeschoben. Der so vergröfserte Raum wurde gleichmäfsig in 7 Jochen auf Kragsteinen mit gleichprofilirten Gurt- und Kreuzrippen gewölbt. Das Chor erhielt entsprechenden Polygonschlufs. Diese Ausführung ist in solidester Technik erfolgt und hat sich bis heute vorzüglich erhalten. Schon 1393 konnte der neue Hochaltar (vermuthlich ein Flügelaltar) zu Ehren der hl. Barbara geweiht werden. — Dem bald gesteigerten Kultusbedürfnifs, das sich, wie bereits erwähnt, in der Aufstellung mehrerer Nebenaltäre im kleinen Umgang zeigte, entspricht auch die Anlage der sog. Marienkapelle, welche nördlich dem Laienchor vorgebaut und schon 1426 geweiht wurde. Diese Kapelle umfafst 2 × 2 Kreuzjoche, welche durch einen kräftigen Gurtbogen in 2 Abtheilungen geschieden sind. Die Gurt- und Rippenprofile sitzen auf kräftigen Kragsteinen in figürlicher Ausbildung auf, welche zwar meist verstümmelt, noch deutlich einen Ideencyklus aus dem Marienleben erkennen lassen. Ein reicher, farbiger Schmuck (der an den Figuren noch zu Tage tritt) mag den überaus vornehmen Eindruck dieser Kapelle wesentlich erhöht haben. Es sei auf die Darstellung der Gurt- und Rippenprofile (II) verwiesen!

Aus dem Ende des XIV. Jahrh. stammt auch noch die Wölbung des neuen Refektoriums, das nun zu einer Lazarethküche umgewandelt ist; der an diese anstofsende Lagerraum reicht noch in die früheste Zeit der Klosteranlage zurück.

Im Jahre 1451 wurde das Kloster von einem empfindlichen Brandunglück heimgesucht; das zum Kapitelbau umgebaute Wohnhaus des Johann von Brandenburg brannte nieder. Das vermuthlich in Fachwerk ausgeführte Obergeschofs mit der werthvollen Büchersammlung ging hierbei in Flammen auf.

Doch schon zwei Jahre darauf ist man mit der Wiederherstellung des Kapitelsaales beschäftigt; er wird, wie auch das darüber befindliche Geschofs, welches für die Bibliothek und die Kleiderkammer bestimmt, gewölbt; schon 1455 wird in dem Kapitelsaal der St. Salvatoraltar neu geweiht. Wohl gleichzeitig mit dem Kapitelbau schritt man auch zur Wölbung des nach Süden anschliefsenden kleinen Umgangs; 1465 war auch dieser vollendet. Erhalten haben sich bis auf unsere Tage 11 ganze u. 2 halbe Joche; die Technik ist durchaus gesund. Vgl. die hier wiedergegebenen Rippenprofile (II).

Die reichsten Zuwendungen flossen indefs dem Kirchengebäude zu. So begann man im Jahre 1480 mit dem Einbrechen des grofsen Westfensters. Im folgenden Jahre ward sodann die lettnerartige Abtrennung des Chores der Brüder vom Laienchor, das sog. Odäum, errichtet, höchst wahrscheinlich eine gewölbte Brücke in 3 Kreuzjochen, deren Plattform als Engelchor diente; auf ihm erhob sich gemäfs der rheinischen Ueberlieferung der Altar der hl. Engel bezw. ein Crucifixus. — Die beiden seitlichen Gewölbefelder schlossen vermuthlich mit steinerner Rückwand ab und waren für die Aufstellung zweier Nebenaltäre, des St. Thomas- und des Kreuzaltares bestimmt.[2]) Das mittlere Gewölbefeld war durch ein geschmiedetes Gitter mit Kerzenhaltern in 2 Thürflügeln abgeschlossen. Für die Beurtheilung der Formbehandlung des Odäums im Einzelnen liegen leider z. Z. keine Anhaltspunkte vor, doch ist nicht ausgeschlossen, dafs sich unter dem jetzigen erhöhten Basaltpflaster noch werthvolle Bruchstücke erhalten haben, die eine spätere Rekonstruktion mit Sicherheit ermöglichen.

Die ganze Kirche erhielt um dieselbe Zeit (1481) einen (vermuthlich) aus Thonfliesen bestehenden Belag sowie ein neues Gestühl im Brüderchor.

Mittlerweile müssen sich an den Zellen der Klausur mehr oder weniger gröfsere Schäden gezeigt haben, denn wir erfahren, dafs sehr viele Zellen wiederhergestellt und umgebaut wurden. Hierbei wurden die Dächer sämmtlicher Zellen, welche meist zur Lagerung des Getreides dienten, erneuert. Auch die Zelle des Priors legte man nieder und führte sie neu mit Wölbung auf. Nicht weit von dieser wurde im Jahre 1489 in dem nördlichen Flügel des kleinen Umgangs eine Kapelle des hl. Bruno eingerichtet; wir haben es hier vermuthlich mit einem polygonalen (achteckigen) Ausbau des Umgangs zu thun, analog den sog. Brunnenhäusern anderer Kreuzgänge. Es stimmt hiermit auch die Nachricht, dafs rings um den Altar 11 Bilder, welche die Geschichte des Ordens behandelten, an den (5) Wandflächen aufgehängt wurden.[3]) Ein Aufgraben der Fundamente der zerstörten Theile des kleinen Umgangs dürfte über Lage und Form dieser St. Brunokapelle Aufschlufs geben.

Drei Jahre später begann man mit der monumentalen Herstellung des grofsen Umgangs, der vielleicht in einfacher Fachwerkkonstruktion bestanden hatte. Die Ausführung der Umfassung erfolgte in sauberen Trachytwerkstücken, die der Gewölbe in zierlichen Netzgewölben; zu den Stiftern dieses reich behandelten Kreuzgangs gehört auch der Kaiser Maximilian I. — Leider gerieth in Folge der unzulänglichen Baumittel das Unternehmen bald in's Stocken. Mehr wie die erhaltenen 12 Gewölbfelder scheint auch nicht fertig geworden zu sein. — Die meisten und ergiebigsten Zuwendungen wurden indefs für die Ausstattung der Kirche gemacht. Im Jahre 1498 wurden in dem Laienchor zwei weitere Altäre gestiftet, der eine zu Ehren des hl. Johannes des Täufers, der andere zu Ehren der hl. Maria Magdalena. — Eine ganz hervorragende Stiftung geschah Seitens der Familien Hacquenay und Hardenrath; es ist die neue Sakristei mit ihren reizvollen Netzgewölben. Der darin aufgestellte Altar der hh. Anna und Katharina ward 1511 geweiht.[4]) Mit Ausnahme der als Familienwappen ausgebildeten Rippenansätze, welche durch rohe Hände verstümmelt wurden, hat sich dieses Kabinetstück spätgothischer Architektur, Dank der überaus sauberen Technik, vorzüglich erhalten; auch dürfte eine Wiederherstellung der wenig übertünchten Bemalung der Gewölbekappen nicht schwierig sein. Verwiesen sei hier auf die Abbildung der Einzelheiten (II)!

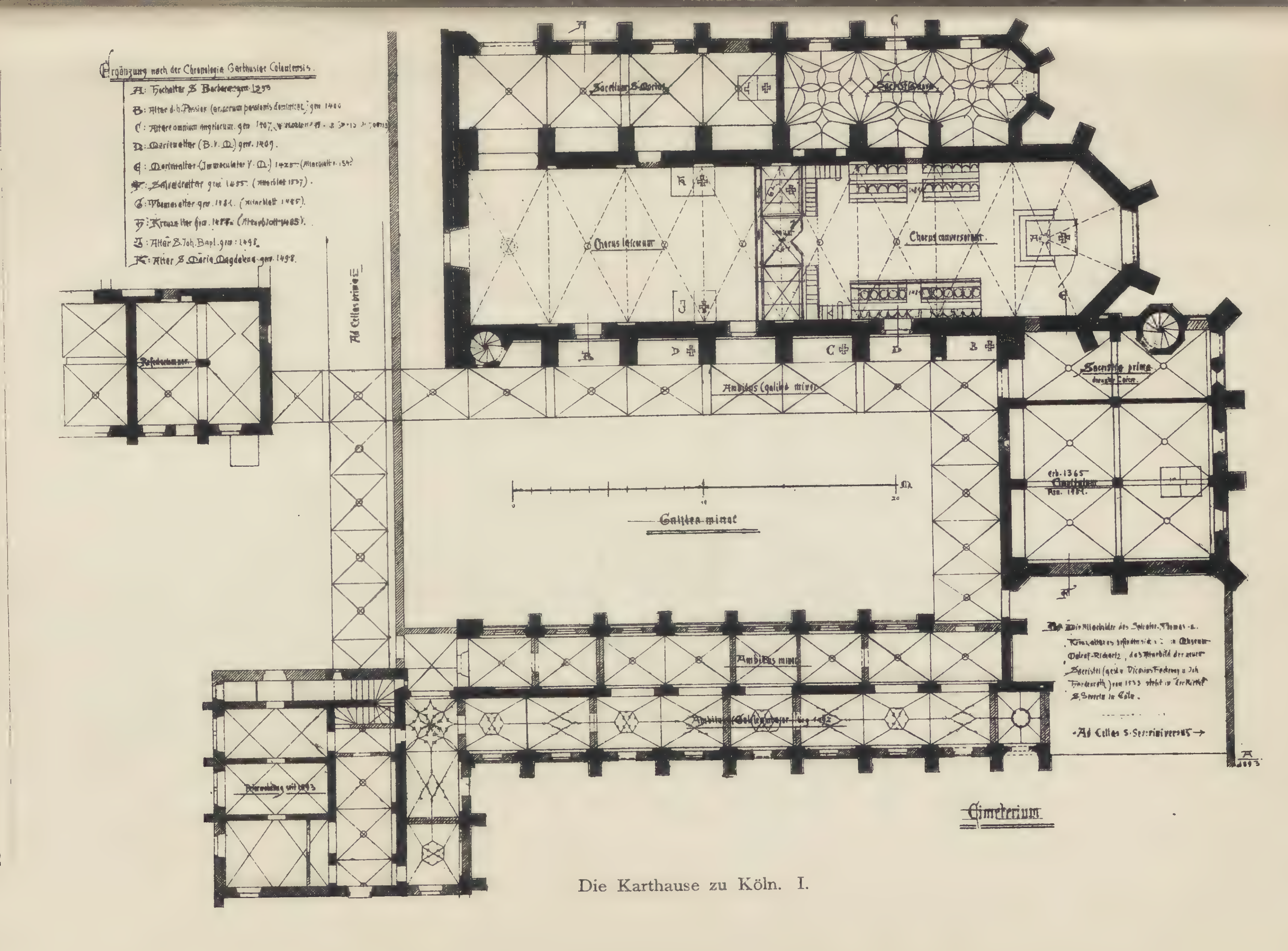
Die Ausführung der bis jetzt erwähnten Bauarbeiten jeglicher Art lag wohl fast ausschliefslich in den Händen der Laienbrüder, welche auch die Unterhaltung des ausgedehnten Bauwesens besorgten; erhalten ist uns der Name des Steinmetzen Gobelinus, der im Jahre 1398 beim Tode seiner Gattin eine Schenkung dem Kloster vermachte.

In den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts wird die Renaissancebewegung auch in die Karthause eingedrungen sein. Am längsten wird sich wohl, wie allgemein in Köln, in der Tischler- und Schmiedetechnik die mittelalterliche Ueberlieferung behauptet haben, so bei den 1529 erwähnten Passionsbildwerken des Meisters Meinerzhagen, die oberhalb der Chor-

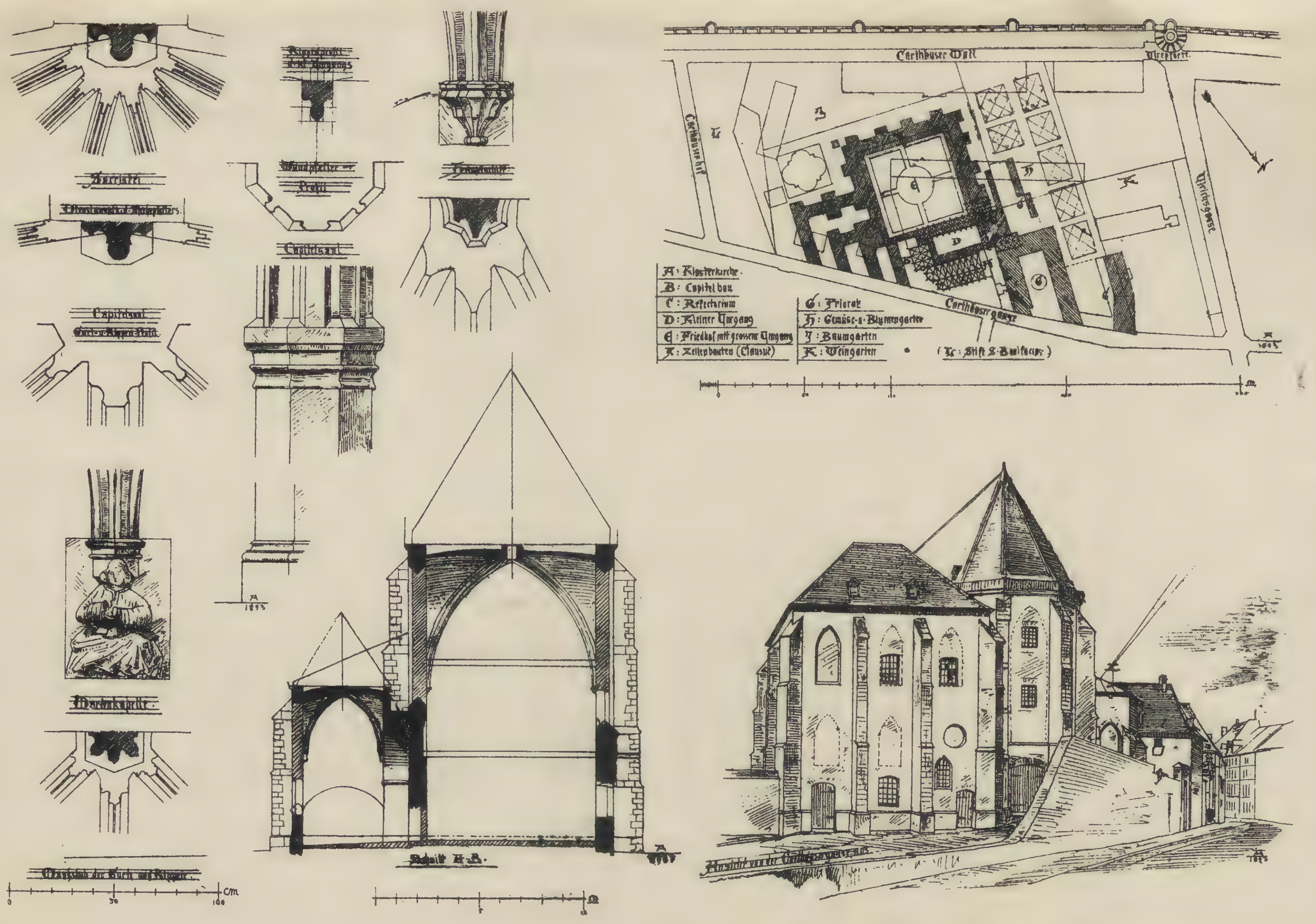
[2]) Die letzteren haben insoweit noch ein besonderes Interesse, als ihnen zwei der werthvollsten Altarbilder kölnischer Meister entstammen.

[3]) Eines dieser Bilder hat sich in das Museum Wallraf-Richartz gerettet. Vgl. Merlo a. a. O.

[4]) Der z. Z. in St. Severin befindliche Flügelaltar von Barth. Bruyn stammt aus dem Jahre 1533.



Die Karthause zu Köln. I.



Die Karthause zu Köln. II.

stühle angebracht wurden, und bei den 6 neuen Chorstühlen aus dem Jahre 1521. — Hingegen zeigt die im Jahre 1541 erfolgte Neuausmalung des Kapitelsaals schon stark antikisirende Anklänge, gehört doch auch das 1533 gemalte Altarbild der neuen Sakristei von Barth. Bruyn der Renaissancerichtung an.

Erwähnt sei hier noch besonders die in der Zeit von 1532—34 erfolgte Errichtung einer neuen Kapelle des hl. Bruno im kleinen Umgang. Wenn wir uns erinnern, dafs die bei dieser Gelegenheit niedergelegte Kapelle aus dem Jahre 1489, also einer Zeit gesundester Tecknik, entstammte, wenn wir zugleich die Beziehungen des Klosters zu Frankreich bedenken, wo die antikisirende Kunstrichtung schon längst zur Herrschaft gelangt war, werden wir nicht fehl gehen, unter der letztgenannten Kapelle einen Neubau oder Umbau im antikisirenden Zeitgeschmack zu verstehen. — Bemerkenswerth ist, dafs diese Kapelle im Jahre 1670 als baufällig niedergelegt wurde.

Aus dem Jahre 1587 verdient noch Erwähnung die Beschaffung einer neuen Kirchenglocke und einer Uhr mit Schlagglocke. — Im Allgemeinen wurden jedoch in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts die vorhandenen Baumittel auf die Erweiterung und Ausstattung des Priorates verwandt. War doch der auswärtige Besitz des Klosters an Stiftungen und Ländereien, die eine eigene Bewirthschaftung verlangten, ganz bedeutend angewachsen. Nicht nur in Köln und in seiner unmittelbaren Nähe (wie Marsdorf und Poulheim), sondern vornehmlich am ganzen Vorgebirge (in Fischenich, Trippelsdorf,[5]) Roisdorf, Alfter, Waldorf,[6]) Bornheim, Cardorf, Sechtem, Brühl) war der Orden reich begütert. In Folge dieses ausgedehnten Wirthschaftsbetriebes war die Zahl der Laienbrüder und das Raumbedürfnifs erheblich gestiegen. So berichtet denn der Chronist von dem Bau der neuen Gastzimmer, von der Wärmstube, der Vergröfserung des Laienrefektoriums, von der Flickstube, von dem kleineren und gröfseren Krankensaal; wir erfahren von der Anlage einer neuen Stampfmühle, von der Vergröfserung der Kellerräume, von der neuen Brunnenanlage, von der Ausstattung des Brauhauses, von der Anlage neuer Kornspeicher u. s. w. Aehnlich wie das Stammkloster stellten die auswärtigen Höfe, mit denen, beiläufig bemerkt, stets eine Hauskapelle verbunden war, immer gröfsere Anforderungen in Bezug auf Bewirthschaftung und Unterhaltung.

Von den Wirren des Jülich'schen Erbfolgestreites, ja selbst des 30jährigen Krieges blieb die Karthause, wie die Stadt Köln überhaupt, ziemlich verschont. — Die laufenden Bauarbeiten gingen ihren Gang.

Im Jahre 1625 wurde die Kirche wieder ausgemalt und die Fenster erhielten eine neue Verglasung im Zeitgeschmack; die Ausführung des Westfensters mit der Darstellung des Heilandes und der hh. Apostel Petrus und Andreas als Seitenfiguren wurde einem Meister Heinrich Braun übertragen. Einige Jahre später (1638) erfahren auch die Marienkapelle, die neue Sakristei und der kleine Umgang eine neue Ausmalung.

Das Chorgestühl wird um diese Zeit vergröfsert; der bisherige hölzerne Aufsatz des St. Bruno-Altars wird durch ein Marmorbildwerk ersetzt. — Besonders sei erwähnt der Umbau des Hochaltars aus dem Jahre 1666; der neue in Eichenholz reichgeschnitzte Altaraufbau wurde von dem Meister Erkenrath gefertigt während das mittlere Altarblatt, die Himmelfahrt der hl. Maria darstellend, dem Meister Franz Frundt (Vriendt) übertragen ward. Bei dieser Gelegenheit finden rings um den Altar an den Chorseiten 12 geschnitzte Engelfiguren Aufstellung. Der bisherige Flurbelag wird durch Platten von weifsem (Cremoneser) und schwarzem (Namurer) Marmor ersetzt.

Im Jahre 1670 wird die inzwischen baufällig gewordene Kapelle des hl. Bruno (vom Jahre 1532—34) niedergelegt; 3 neue Kapellen (der hh. Bruno, Hugo und Barbara) werden nunmehr im nördlichen Flügel des kleinen Umgangs errichtet, der durch eine Gitterthür abgeschlossen wird; die neuen Dächer der 3 Kapellen dienten als Fruchtspeicher. Auch diese Schöpfungen der Barockzeit haben sich nicht bis auf unsere Tage erhalten.

Von den nun folgenden kriegerischen Zeiten, welche am Rhein herauf zogen, blieb auch die Karthause nicht ganz verschont. — Die baulichen Nachrichten fliefsen nun recht spärlich. Man beschränkt sich auf die nothwendigste Unterhaltung des ausgedehnten Anwesens, so gut es gehen mochte.

[5]) Die Karthäuserkapelle in Trippelsdorf wurde gegen 1875 von der Gemeinde abgetragen.

[6]) Hier hat sich noch ein Tafelbild mit der Figur eines Karthäusermönches als Donators erhalten.

Bemerkenswerth ist die Nachricht, dafs in den Jahren 1717—20 das Innere der Kirche nochmals eine neue Ausmalung erfuhr, deren Gepräge noch heute an den von der letzten Tünche befreiten Stellen deutlich erkennbar ist.

Im Jahr 1740 traten in dem Baubestand eingreifende Aenderungen ein. Die baufälligen Zellen, welche die ersten Mönche westlich vor dem Kirchengiebel angelegt hatten, brachen, gemäfs der Aussage des Chronisten, zusammen; an ihrer Stelle wurden später zweigeschossige Zellenbauten errichtet. Damit war der mittelalterliche Grundsatz der isolirten Zellenbauten aufgegeben; der grofse Umgang verlor so seine Bedeutung; die dortigen Zellen verwaisten und verfielen, da man auf ihre Unterhaltung keinen Werth mehr legte. — Aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts stammt noch die Anlage der Westthür der Kirche, die an Stelle eines früheren Fensters trat, sowie das grofse Portal an der Karthäusergasse.

Im Oktober 1794 wird die Karthause auf Befehl der einziehenden Franzosen geräumt, da dieselbe als Militärlazareth bestimmt sei.

Im Jahre 1816 endlich ging das ganze Klosteranwesen in den Besitz des preufsischen Militärfiskus über. Während man das Priorat mit den zweigeschossigen Zellenbauten als Lazareth einrichtete, ward das Kirchengebäude und der Kapitelbau dem Artilleriedepot überwiesen. Die letztere Zweckbestimmung brachte es mit sich, dafs das Kirchengebäude nebst Kapitelsaal als Geschofsmagazin ausgebaut bezw. eingerichtet wurde. Wo einst vom Engelchor das „Gloria in excelsis Deo" erklungen, herrscht heute die ultima ratio.

Möchte die vorliegende Arbeit ihren Zweck erfüllen, das kunstgeschichtliche Interesse für die Kölner Karthause anzuregen, zu entzünden und weiter zu tragen, damit recht bald sich Mittel und Wege finden, das uns überkommene beredte Erbe der Karhäuser in würdiger Zweckbestimmung zu erhalten und der Nachwelt treu zu überliefern!

Köln. Ludwig Arntz.

Romanisches Weihwasserbecken auf dem Petersberge bei Fulda.

Mit 4 Abbildungen.



Unter den Hügeln und Bergkuppen, die einem Kranze gleich das anmuthig im Thale ruhende Fulda umrahmen, ist es neben dem Zwillingspaare des Kalvarienberges und des Frauenberges besonders der im Osten der Stadt belegene Petersberg, der mit seiner stolz aufragenden Kirche weithin die Blicke auf sich lenkt. Aber nicht in dieser Kirche, der ehemaligen Propstei-, jetzigen Pfarrkirche, deren Ursprung bis in das VIII. Jahrh. hinaufreicht, befindet sich das Weihwasserbecken, dem diese kurze Mittheilung gilt; dasselbe ist eingemauert an der Todtenkapelle auf dem unweit davon belegenen Friedhofe. Die Kapelle selbst, die durch die über dem Portale angebrachte Jahreszahl 1698 fest datirt ist, entbehrt jeder Bedeutung und so erklärt es sich, dafs dieselbe in dem Inventarium der Baudenkmäler im Regierungsbezirk Kassel nicht einmal erwähnt wird. Dafs aber auch solche Bauten, die gar nichts versprechen, nicht ganz unberücksichtigt zu lassen sind, das lehrt das hier unter Fig. 1—3 zur Darstellung gebrachte Weihwasserbecken, welches die nicht besonders grofse Zahl dieser noch in die romanische Kunstperiode zurückreichenden kirchlichen Einrichtungsgegenstände um ein weiteres Beispiel vermehren hilft.

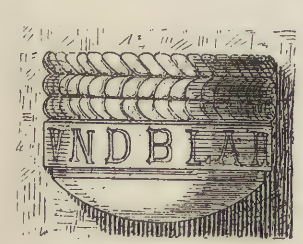


Fig. 1. Ansicht.

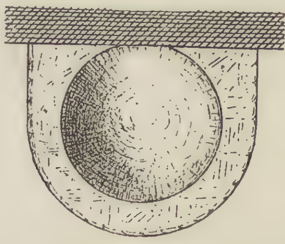


Fig. 2. Grundrifs.

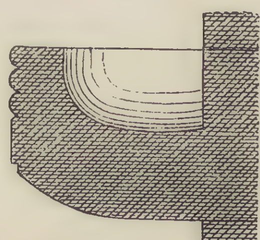


Fig. 3. Durchschnitt.

Das Becken ist aus Stein und zwar, wie die Abbildungen zeigen, in der Form einer in die

Mauer eingelassenen Konsole gebildet. Einfach wie diese Form ist auch der Schmuck, der dem Becken in einer Schnurverzierung gegeben ist, die es in dreifachem Zuge am oberen Rande umgibt. Der untere Theil des Mantels wird vollständig von einer Inschrift eingenommen, der ein Kreuz vorangesetzt ist. Die im Flachrund gestaltete Unterfläche des Beckens ist gegen den Mantel in einem Plättchen zurückgesetzt, im Uebrigen aber ganz schlicht gehalten.

✠GVNDBLAHVS•

Fig. 4. Inschrift am Taufbecken.

Die Form des Beckens, die Schnurverzierung und ebenso der Buchstabencharakter der in Fig. 4 besonders wiedergegebenen Inschrift weisen darauf hin, dafs das Becken etwa in der Mitte des XII. Jahrh. gefertigt worden ist. Ein unbedingt sicheres Datum würde sich ergeben, wenn es gelänge, für die Deutung der Inschrift den bis jetzt noch mangelnden näheren Nachweis zu erbringen; denn dafs in dem Gundblahus (wohl irrthümlich für Gundelahus) der Name eines der Klosterherren vom Petersberge zu erblicken ist, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. Man wird annehmen dürfen, dafs das Becken der Propsteikirche angehört hat und seine Herstellung mit dem Umbau der Propsteikirche, der der ersten Hälfte des XII. Jahrh. zugewiesen wird, zusammenhängt. Eine an der Hand und auf Grund dieser Inschrift erfolgte Datirung des Weihwasserbeckens würde demnach auch einen Rückschlufs auf die Baugeschichte der Propsteikirche ermöglichen.

Freiburg (Schw.) Wilh. Effmann.

Zwei altkölnische Madonnenbildchen in durchsichtigem Email.

Mit 2 Abbildungen.



Die beiden hier in natürlicher Gröfse wiedergegebenen, in Reliefschmelz (émail de basse taille) ausgeführten Madonnenbildchen befinden sich im British, bezw. im Kensington-Museum zu London. Sie zeigen wie in Bezug auf Zeichnung und Färbung, so in Bezug auf technische Ausführung einen hohen Grad der Vollendung, sind im Anfange (wohl im II. oder III. Jahrzehnt) des XV. Jahrh. offenbar aus derselben Werkstatt, vielleicht gar aus derselben Hand hervorgegangen, und die ganze stilistische Behandlung mit Einschlufs des Kolorits weist auf Köln als Ursprungsstätte hin.

In Köln konnte der durch die griechische Prinzessin Theophanu von Byzanz mitgebrachte Zellenschmelz nicht ohne Nachahmung bleiben. Mit derselben Bestimmtheit, mit der die Zellenschmelzausstattung der vor einer Reihe von Jahren im Domkeller gefundenen Kreuzpartikel als byzantinische Arbeit anzusprechen ist, dürfen die drei emaillirten Bortenstücke auf der Vorderseite des Dreikönigenschreins als rheinische Arbeiten bezeichnet werden. Ebenso ist das herrlich durchgeführte, den hl. Severinus darstellende Zellenschmelzmedaillon, welches jetzt die Kopfseite des im Uebrigen fast allen Schmuckes beraubten Severinschreins ziert und ursprünglich (was Alter und Maafse beweisen), das Kreuzmittel des in der Severinskirche zu Köln erhaltenen Metallkreuzes mit den durchbrochenen Balken gebildet hat, ohne Zweifel in Köln entstanden und zwar in der zweiten Hälfte des XI. Jahrh. Nicht viel später dürfte ebendaselbst der kostspielige, weil fein nur in Gold ausführbare, Zellenschmelz dem Grubenemail Platz gemacht haben, welcher in Köln bald einen hohen Grad technischer Vollkommenheit zeigt und so eigenthümliche, an den durchsichtigen Zellenschmelz erinnernde, feine Farbentöne, dafs es sich gerade durch diese zumeist unterscheidet von den verwandten Erzeugnissen wie in Frankreich, so an der Maas und in Westfalen. In ornamentaler Hinsicht bezeichnen der Dreikönigen-, in figuraler der Heribertus- und Maurinus-Schrein den Höhepunkt des Grubenschmelzes, der um die Mitte des XIII. Jahrh. verschwindet, wie der Schmelzfirnifs und im Wesentlichen auch das Niello, die sich neben ihm in glänzender Weise behauptet hatten.

Aber zu stark empfanden die Goldschmiede das Bedürfnifs, das Metall zu verzieren durch ihm entsprechende und zu ihm passende Farbtechniken, als dafs sie lange auf die Verwendung des Emails hätten verzichten mögen. Der inzwischen zum vollendeten Siege gelangte

gothische Stil mit seinen Alles beherrschenden architektonischen Ansprüchen, mit seiner schon dadurch verursachten Bevorzugung der Gravirtechnik gegenüber dem Treibverfahren, verlangte eine andere, höheren, künstlerischen Aufgaben gewachsene Emailtechnik. Als solche ergab sich die Verbindung des Schmelzes mit dem flach gravirten Relief, welches durch einen mehrfarbigen Ueberzug zu grofser Farbenwirkung erhoben werden konnte, wenn es gelang, denselben durchsichtig zu machen. Hierzu zeigte der Zellenschmelz, der auf der flachen aber glänzenden Goldunterlage in mehreren Farben, wie Grün, Gelb, Roth, Blau herrliche Effekte geschaffen hatte, den Weg, und neben dem Golde erschien das weifsglänzende Silber sehr geeignet, diese Wirkung herbeizuführen. Das flach gravirte Relief braucht nur, gemäfs der Farbenskizze, mit Glasbrei bedeckt u. dieser im Feuer zum Schmelzen gebracht zu werden, um, abgeschliffen und polirt, durchsichtige Emailbilder zu schaffen, auf denen die am nächsten unter der Schmelzoberfläche liegenden Theile am hellsten, die entfernteren um so dunkler erscheinen. Feine künstlerische Empfindung und hohe technische Fertigkeit mufsten sich hier vereinigen, um etwas Befriedigendes zu schaffen. Für die Zeichnung und farbige Behandlung zeigte die Miniatur den Weg, und dieser scheint zuerst in Italien betreten zu sein, vielleicht in Siena, wo Duccio schon 1290 solche Arbeiten ausführte. Bald hat die glänzende Kunstfertigkeit in Frankreich und auch in Deutschland Eingang gefunden, wo sie gleich nach der Mitte des XIV. Jahrh. schon in hoher Vollendung erscheint, denn dieser Zeit gehören der herrliche Bischofsstab und das Kreuz im Kölner Domschatz, das Hausaltärchen des Grafen Metternich auf Schlofs Gracht, und manche andere durchsichtige Emailarbeiten an, welche durch Zeichnung und Färbung mit jenen Verwandtschaft verrathen. Dieser längst bekannte Bischofsstab und das erst durch die Kölner Ausstellung des Jahres 1876 (Katalog Nr. 912) bekannt gewordene, leider nicht photographirte Hausaltärchen zeigen gerade in ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten, zumal in den zahlreich an ihnen vertretenen emaillirten Thierfigürchen so viel Uebereinstimmung, dafs sie aus derselben Schmelzwerkstätte hervorgegangen sein müssen, die gerade diese den orientalischen Stoffen entlehnte Art des Dekors liebte und in ihre eigene Formensprache glänzend übertrug. Da sie zugleich in Bezug auf Dessin und Kolorit mit den kölnischen Miniaturen des XIV. Jahrh. übereinstimmen, die daran vertretene Architektur und Plastik fast noch bestimmter die Kölner Sprache dieser Zeit reden, so kann an dem Kölner Ursprunge dieser Arbeiten nicht wohl gezweifelt werden, obgleich ein urkundlicher Beleg für die Pflege dieser Technik an dieser bevorzugten Kunststätte bisher sich nicht ergeben hat.



Als eine Art von Bestätigung hierfür dürften die beiden hier abgebildeten Emailbilder zu betrachten sein, die den kölnischen Tafelgemälden aus dem Anfange des XV. Jahrh. in Bezug auf Gestaltung, Ausdruck, Färbung so verwandt erscheinen, dafs sie mit dieser Schule viel eher wie mit jeder anderen in Verbindung gebracht werden müssen. Die anmuthigen Köpfe mit ihren blauen Augen und ihrer innigen Empfindung, die feinen Händchen, die zarte Bewegung mit dem strengen Gefält künden bereits die Art des Meisters Stephan an und zu der zarten Punzirtechnik in der die den italienischen Geweben nachgebildeten (orientalisirenden) Rankenzüge des Grundes ausgeführt sind, finden sich die Analogien auf manchen kölnischen Goldschmiedewerken, namentlich auf dem Fufse der Monstranz im Kölner Domschatz. Als die nächste Frucht der Kölner Emailkunst erscheinen diese beiden Tafeln, (die unter Verzicht auf die Vergoldung für die Karnationsparthien, sowie auf das beim Silberemail stets opake Roth, nur durchsichtige Farben zeigen), die den Höhepunkt aber auch den Schlufs der kölnischen Leistungen bezeichnen, denn Erzeugnisse dieser Art, die aus stilistischen Gründen zu einer späteren Datirung nöthigen, sind mir nicht bekannt. Tiefschnitt und Schmelzauftrag sind hier von einer Vollendung, die kaum noch überboten werden konnte.

Das gilt ganz besonders von dem gröfseren (im Kensington-Museum befindlichen) Bildchen, welches eine etwas konvexe Gestalt angenommen hat, weil der Rückseite der Schmelzüberzug, das sogen. Contre-émail, fehlt, auf welches bei der etwaigen Ausdehnung des Emails über die ganze Vorderseite nicht hätte verzichtet werden dürfen. Aus der mit den Punzornamenten verzierten, leicht und hell vergoldeten dünnen Silberplatte ist die ganze Figur ausgehoben mit Einschlufs der Konsole, aber mit Ausschlufs der beiden nur eingravirten und vergoldeten Strahlennimben. Die Konsole zeigt, weil fast farblos emaillirt, den Silberton; das Obergewand ein prachtvolles Kobaltblau, welches in den tieferen Falten eine sehr satte Färbung annimmt. Wo immer das Futter des Mantels bemerkbar, ist es smaragdgrün. Das Untergewand hat einen röthlich violetten, der eben hervortretende Schuh einen grauen Ton. Grau ist auch (mit der kleinen Beimischung von Blau, wie Meister Wilhelm sie liebte) das Gewand des Kindes, dessen Füfschen, Händchen, Gesicht den silbernen Fleischton zeigen, die letzte und feinste Nüance, welche für die Karnation gewählt wurde, die anfänglich durch Feuervergoldung, später durch eine röthlich violette Färbung dargestellt wurde. In demselben feinen Ton sind auch Gesicht und Brust der Mutter gehalten. Beide haben blaue Augen und goldig emaillirtes Haar. Trotz der grofsen Augen und der etwas ernsten Züge ist der Ausdruck sehr lieblich bei der Mutter, wie bei dem sanft blickenden Kinde, welches von jener etwas zart und schüchtern, aber doch recht innig gehalten wird. Die Technik ist in jeder Hinsicht meisterhaft; die Zeichnung ungemein bestimmt und trotz der Fläche von einer vortrefflich wirkenden Abrundung; die Farben überaus frisch, klar und harmonisch; der Schmelz ganz dicht und einheitlich. Da das Bild zudem bis auf eine kleine ausgesprungene Stelle in der Konsole vorzüglich erhalten ist, so erscheint es als ein wahres Juwel.

Nicht ganz dieselbe Höhe künstlerischer und technischer Vollendung bezeichnet das viel kleinere Madönnchen, welches der Ausführung natürlich viel gröfsere Schwierigkeiten bot. Dasselbe steht auf einem rautenförmig gemusterten grünen Fliesenboden unter einem graubraun emaillirten Baldachin. Das von dem ebenfalls blauen Mantel bedeckte Kleid hat einen grauvioletten, die Tunika des Kindes einen etwas scharfen grünen Ton. Die Haare des Kindes sind ganz dunkel, unsichtbar die der Mutter, welche einen eingravirten Nimbus hat, während derjenige des Kindes goldig emaillirt ist. Die Art, wie das Kind an die Mutter sich anschmiegt, ist nicht ganz so fein empfunden, wie auf dem gröfseren Bildchen, aber doch voll Anmuth. Weniger sympathisch berührt auch die etwas gedrungene Gestaltung, mit Bezug auf welche jedoch nicht unerwähnt bleiben soll, dafs sie schon in der Uebergangsperiode von Meister Wilhelm zu Stephan eine Eigenthümlichkeit der kölnischen Schule zu werden beginnt.

Das durchsichtige Email ist eine echt künstlerische und glänzende, aber gar zarte Technik, weil die dem flachreliefirten Grunde angeschmolzene Masse an diesem keinen hinreichend geschlossenen und zähen Exzipienten hat, der bei starker Erschütterung oder Temperaturveränderung zu leicht Theile seines Ueberzugs abstöfst, ohne dafs es ein Mittel gibt, sie wieder herzustellen; denn das einzige Schmelzmittel ist das Feuer. Schnütgen.

Bücherschau.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Im Auftrage des Provinzialverbandes der Rheinprovinz herausgegeben von Paul Clemen. Zweiter Band, Heft 2: Die Kunstdenkmäler der Stadt Duisburg und der Kreise Mülheim an der Ruhr und Ruhrort; Heft 3: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen. Düsseldorf 1893. Druck und Verlag von L. Schwann.

Mit dem Erscheinen der vorgenannten beiden Hefte ist der zweite Band der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz zum Abschlufs gelangt. Wenn dieselben auch nicht der Erforschung und Beschreibung einer solchen Fülle hervorragender Kunstwerke gewidmet sind, wie dies Aufgabe der früheren Veröffentlichungen über die Kreise Kempen, Geldern, Moers und Kleve gewesen, so enthalten dieselben doch noch immer eine Menge des Interessanten, zum Theil Hochwichtigen, namentlich soweit das Gebiet der Baukunst in Betracht kommt. Hier ziehen die Aufmerksamkeit in besonderem Maafse auf sich das Münster zu Essen und die Abteikirche zu Werden als Vertreter früherer Perioden christlich-mittelalterlicher Kunst gegenüber der Salvatorkirche zu Duisburg, deren Bau schon das Ende der Herrschaft des gothischen Stiles verkündet. Besonders eingehende Beschreibung ist erstgenannter Kirche gewidmet, deren westlicher Theil zu den künstlerisch und technisch vollendetsten, unter dem Einflusse der Aachener Pfalzkapelle entstandenen Schöpfungen des X. Jahrh. zählt, namentlich was die Verbindung einer absidenartigen Anlage im Untergeschofs mit einem darübergelegenen oblongen achtseitigen Vierungsthurm anbelangt; welche weiterhin in Ostchor und Krypta die Reste der Bauten aus dem XII. Jahrh. bewahrt, und mit der vorerwähnten älteren Anlage durch eine dreischiffige, gothische Hallenkirche zu einem wirkungsvollen, bei aller Stilverschiedenheit dennoch einheitlich sich gestaltenden Ganzen verbunden wurde, welches in der äufseren Erscheinung noch dadurch gewinnt, dafs demselben sich im Norden eine ausgedehnte Kreuzgangsanlage, im Westen das ursprüngliche Atrium organisch anfügt. Was die Ausstattung des Innern an Bildhauerarbeiten, Malereien und Paramenten noch aufweist, insbesondere der überaus reiche Bestand der Schatzkammer an früh- und spätmittelalterlichen Werken der Goldschmiedekunst und des Erzgusses wird in Wort und Bild getreulich beschrieben, und dabei der untergegangenen Denkmäler gebührend Erwähnung gethan. — In geschichtlicher wie architektonischer Hinsicht dem Münster zu Essen, der Stiftung Bischofs Alfrid von Hildesheim durchaus ebenbürtig, steht die Gründung des hl. Ludgerus, die Abteikirche zu Werden, einer der gröfsten Kirchenbauten des Niederrheins, an welchem sich die romanische Bauthätigkeit Jahrhunderte hindurch entfaltete. Noch tragen die geräumige Vorhalle und der Westbau die schweren kraftvollen Formen des X. Jahrh. zur Schau, während uns bei der eigentlichen Kirche in der gesteigerten Höhenentwicklung des Mittelschiffs und der Vierungskuppel, in dem polygonen Chorabschlusse sowie in der ausgedehnten Anlage der Emporen der sog. Uebergansstil in glanzvollster Ausbildung entgegentritt, die einzig dastehende Anlage der Krypta östlich des Chores zum Theil wiederum die strenge Behandlung der Architektur in der der Gründung der Kirche folgenden Kunstepoche vor Augen führt. — Als dritte grofse Kirchenanlage verdient Beachtung die Salvatorkirche zu Duisburg, im Wesentlichen eine Schöpfung des XIV. und XV. Jahrh., welche die bereits beginnende Entartung der gothischen Bauweise in einer dreischiffigen kreuzförmigen Basilika mit einschiffigem Chor und mächtig angelegtem, indefs unvollendet gebliebenem Westthurm charakteristisch veranschaulicht, auch werthvolle Reste ehemaliger Ausschmückung, figürlicher wie ornamentaler, enthält.

Von sonstigen Kirchenbauten verdienen noch Beachtung diejenigen zu Hamborn und Hünxe, die ehemalige Cisterzienserabtei Maria Saal, die Stiftskirche zu Stoppenberg, eine eigenartige romanische Anlage mit westlicher Nonnenempore, sowie die Kirche zu Dinslaken mit werthvollen Ausstattungsstücken. Gröfsere Abhandlungen enthalten die beiden Hefte auch über einzelne Werke des Profanbaues, so über die römischen Wallburgen zu Gahlen, Gartrop und Hünxe, die Schlofsanlagen zu Borbeck, Dinslaken, Schellerfeld und Broich, letztere neben den Schlössern zu Kleve und Burg a. d. Wupper eine der bedeutendsten Hofburgen am Niederrhein, eine Vereinigung verschiedener Baugruppen aus dem XII. bis XVIII. Jahrh.

Wie die früheren Veröffentlichungen, so bringen auch diese als Einleitung die kurzgefafsten Geschichtsabrisse der betreffenden Kreise, und zeichen sich gleicherweise durch überaus reiche Quellenangabe zu den beschriebenen Monumenten und Kunstgegenständen aus. Auch haben Darstellungen von Grundrissen und Durchschnitten der Gebäude mehr Aufnahme gefunden als dies früher geschehen, wenngleich auch immer noch nicht in solchem Umfang, der einem Werk von so hoher Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte, wie die Denkmälerstatistik der Rheinprovinz, entspricht; in diesem Punkte wird es von anderen gleichartigen, jetzt der Oeffentlichkeit übergebenen Arbeiten, die auch den Kreis der in Zeichnungen veranschaulichten Einzelheiten bedeutend erweitern, bereits übertroffen.

Hoffentlich bietet die bald zu erwartende Herausgabe des dritten Bandes Gelegenheit, die beregten Mängel, welche dem sonst mit so vielem Fleifs verfafsten und vortrefflich ausgestatteten Werke noch anhaften, abzustellen.

Heimann.

Die mittelalterlichen Wandgemälde im Grofsherzogthum Baden. Herausgegeben von Dr. F. X. Kraus und Dr. A. von Oechelhäuser. Band I. Die Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar. Beschrieben von Ludwig Leutz †. Mit 35 Lichtdrucktafeln nach den Kopien von K. Fr. Gutmann in Karlsruhe und mit einer Uebersichtstafel. Herausgegeben von Adolf von Oechelhäuser. Darmstadt 1893, Verlag von Arnold Bergsträsser.

Wie in Süddeutschland überhaupt, so ist namentlich im Grofsherzogthum Baden die archäologische Forschung in lebhaftem Flufs. Die Denkmälerstatistik schreitet rüstig voran, und Spezialwerke verbreiten Licht

über einzelne Kunstzweige. Bei keinem derselben ist der Inventarbestand in solcher Zunahme begriffen, als bei den mittelalterlichen Wandmalereien, deren immer neue unter der Tünche auftauchen. Es ist daher Zeit, sie zusammenfassend und systematisch zu behandeln; und die beiden längstbewährten badischen Forscher haben das Verdienst der Initiative. — Sie eröffnen ihr Sammelwerk mit einem interessanten Cyklus, der die ganze Ausstattung einer Kapelle von mäfsigen Dimensionen bildet und hinreichend erhalten ist, um, mit grofser Sorgfalt aufgenommen und sehr geschickt reproduzirt, eine zuverlässige Vorstellung von der ganzen Ausmalung zu geben, die dem ersten Viertel des XV. Jahrh. angehört. Dieselbe ist fast ausschliefslich figural, besteht in 54 Standheiligen und einigen Gruppen. Fast alle Heilige sind kenntlich, sei es durch ihre Attribute, sei es auch durch Beischriften, und nur eine in einem Buche lesende Heilige, welche mit dem befremdlichen Ausdruck „Heilige Leserin" bezeichnet wird, läfst mehrere Deutungen zu. Die Figuren zeichnen sich durch breite dekorative Behandlung, durch bestimmte Zeichnung und besonders durch geschickte Gewandbehandlung aus, die mit grofser Sicherheit und Mannigfaltigkeit gehandhabt ist. Die stellenweise etwas gespreizte Manier erhöht noch diese mannigfaltige Wirkung, welche durch die langen Reihen übereinandergeordneter Figuren derselben Gröfse um so mehr gefordert wurde. — Die bereits vor 8 Jahren veröffentlichte, hier von dem Herausgeber mit mancherlei Zusätzen versehene, eingehende Beschreibung sucht den Gemälden nach den verschiedenen Richtungen, nach denen sie Beachtung verdienen, gerecht zu werden. Sie werden defswegen ikonographisch mit Sorgfalt und Sachkenntnifs geprüft, in Bezug auf ihre künstlerische Bedeutung wie auf ihre Stellung in der Kunstgeschichte beurtheilt, und die bezüglichen Unterweisungen sind recht zutreffend und lehrreich. In Betreff der Technik, der Farbenbehandlung, namentlich der aufsergewöhnlich reichen Verwendung des Goldes u. s. w. hätten jene wohl noch vermehrt werden dürfen, und würde gewifs eine noch vollkommenere und vielseitigere Behandlung des ganzen Cyklus sich ergeben haben, wenn der Herausgeber sich nicht auf Emendirung des doch schon etwas veralteten Textes beschränkt hätte. Auch auf den grofsen vorbildlichen Werth, den diese figuralen Gestaltungen für das heutige Kunstschaffen zweifellos haben, wäre ein noch intensiverer, die praktischen Gesichtspunkte mehr hervorkehrender Hinweis am Platze gewesen. Eine so lange Reihe volksthümlicher Heiligenfiguren ist ein von den Kirchenmalern besonders dankbar zu begrüfsender Schatz. G.

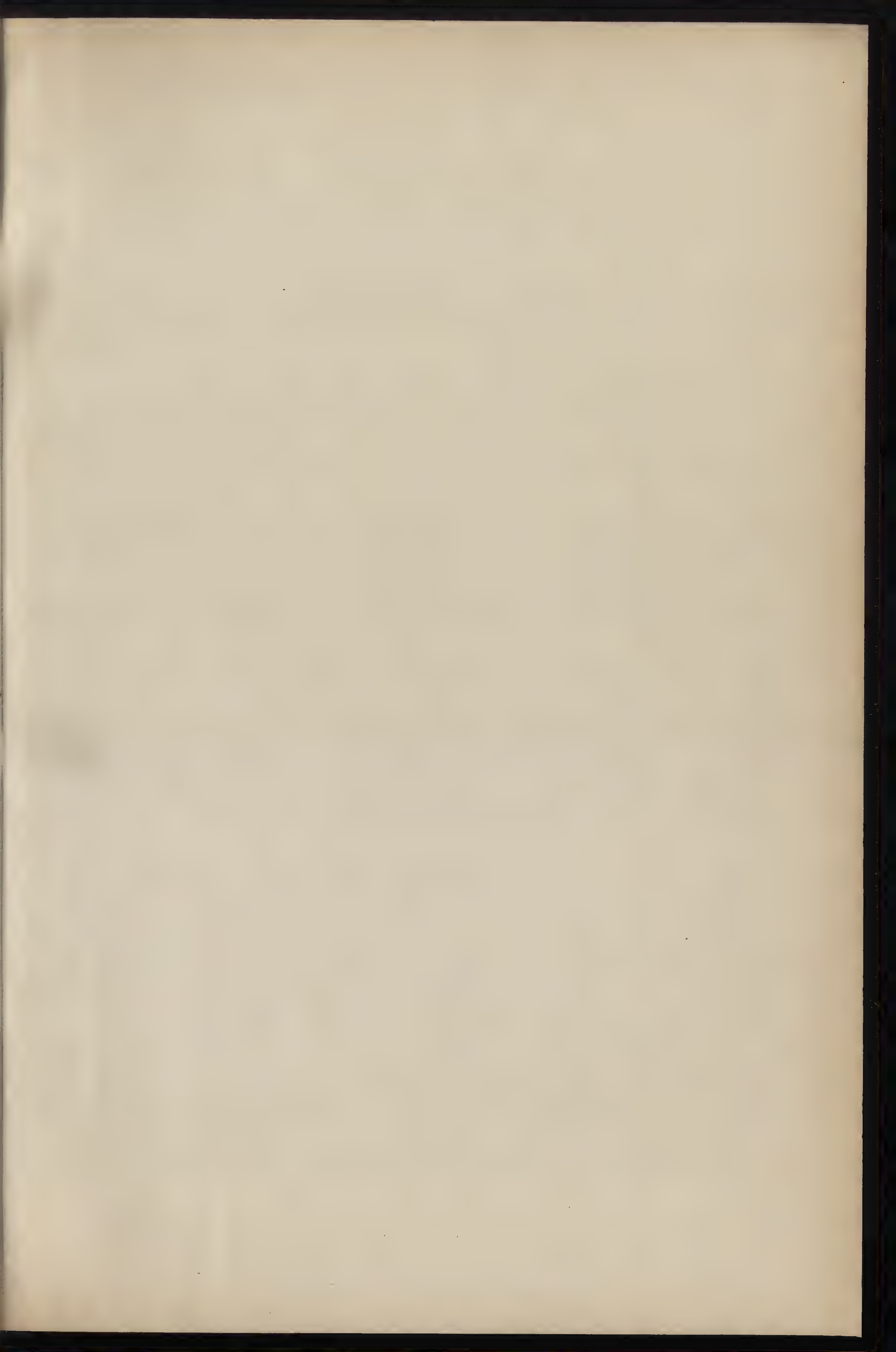
Holzschnitzereien. Eine Auswahl aus der Sammlung des k. k. österr. Museums auf 55 Tafeln in Lichtdruck. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Jacob von Falke. Wien 1893, Verlag von Anton Schroll & Cie. (35 Mark.)

Mittelalterliches Holzmobiliar. 40 Tafeln in Lichtdruck. Herausgegeben und mit Text begleitet von Jacob von Falke. Wien 1894, Verlag von Anton Schroll & Cie. (40 Mark.)

Der Vorstand des Wiener Kunstgewerbemuseums — namentlich sein feinsinniger Direktor — versteht es, seine Kunstschätze, eigene wie geliehene, in guten Abbildungen der Wissenschaft, besonders der Praxis, zugänglich zu machen, und die Einleitungen zu diesen Veröffentlichungen sind stets Kabinetstückchen von knapper und doch klarer Zusammenfassung, meisterhafte, weil alle springenden Punkte markirende, immer Neues in geistreicher, daher höchst anregender Form bietende Ueberblicke über die Entwicklung der bezüglichen Kunstzweige.

Die Holzschnitzereien des österr. Museums haben den Vorzug grofser Mannigfaltigkeit. Am besten ist unter ihnen die deutsche Figuralplastik des XVI. Jahrh. vertreten, zumeist spätgothische Heiligenfiguren oder Gruppen, von denen manche den Reiz der ursprünglichen farbigen Bemalung bewahrt haben. Aber auch aus der späteren Zeit fehlt es nicht an kirchlichen Skulpturen, obwohl die meisten Tafeln profanes Schnitzwerk vorführen: Standfiguren und Reliefs, Schränke und Truhen, Füllungen und Bekrönungen, allerlei interessantes und lehrreiches Geräth, welches den Kunsthandwerkern eine Fülle werthvoller, weil vielfach zu verwerthender Motive bietet. Die Einleitung umfafst nur 13 Seiten, liefert aber von dem Holze, seinen künstlerisch-bildsamen Eigenschaften und der Ausgestaltung, die sie im Laufe der Geschichte in den verschiedenen Kulturländern, namentlich in Deutschland, erfahren haben, ein ungemein ansprechendes Bild, welches überreich ist an Aufklärung und Belehrung.

Noch viel merkwürdigere Holzgebilde führt das oben an zweiter Stelle bezeichnete Werk vor; ein volles Hundert fast ausschliefslich mittelalterlicher Möbel, die, fast sämmtlich aus Wiener Privatbesitz stammend, in der im österr. Museum vor Jahresfrist veranstalteten Ausstellung mittelalterlichen Hausraths vereinigt waren. Diese kostbare Sammlung durch vorzügliche Lichtdrucke zum Gemeingut gemacht zu haben, ist ein grofses Verdienst. Sie umfafst Tische, Bänke und Stühle (Faltstühle, Lehnstühle, Prunkstühle), Schränke und Betten, Kasten und Kisten, Truhen und Laden, Kästchen und Kassetten, Thüren und Füllungen, Spinnrocken und Lesepulte, Stellbretter, Handtuchhalter u. s. w. Die meisten dieser Gegenstände sind nord- und namentlich süddeutschen Ursprunges, mehrere italienischer, einige französischer Provenienz. Einige zeigen noch romanisirende, manche frühgothische Formen. Die meisten sind in technischer Hinsicht von meisterhafter Ausführung und an vielen interessiren aufser der Form und dem Schnitzwerk auch noch die zum Theil formvollendeten Eisenbeschläge, aufgemalte oder reliefartig aufgetragene Verzierungen u. s. w. Da die Abbildungen grofs und scharf sind, so sind auch die Einzelheiten, namentlich auch die Profile, auf die es so sehr ankommt, klar genug erkennbar, um von jedem einigermafsen geschulten Bildhauer in die Holzform mit Sicherheit zurückübersetzt werden zu können. Nimmt man hinzu, dafs die Einleitung, in der vielleicht das überaus bedeutungsvolle, erst im XV. Jahrh. zum vollen Durchbruch kommende Gesetz von Rahmenwerk und Füllung noch etwas stärker hätte betont werden können, über die Entwicklungsstufen der einzelnen Möbelgattungen vortrefflich orientirt, so vereinigt sich Alles zu einem vollkommenen, für den Kulturhistoriker wie für den Kunsthandwerker unentbehrlichen Werke. Schnütgen.





Madonna vom „Meister des Todes Mariae"

(in Sammlung Nelles zu Köln).

Abhandlungen.

Ein Madonnenbild der Sammlung Nelles zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel II.)

In der Gemäldesammlung von Herrn Matthias Nelles zu Köln, die eine Anzahl hervorragender altkölnischer und anderer Bilder enthält, befindet sich das hierbei in Lichtdruck wiedergegebene Madonnenbild. Es wurde auf der Versteigerung der Sammlung von Dr. F. von Rinecker (in Würzburg) bei Lempertz angekauft, ist 42 cm hoch, 32 cm breit, auf Eichenholz.

Im Auktionskatalog der Sammlung, aus der es stammt, hieſs das Bild Bernaert van Orley; hiervon ist nur so viel richtig, daſs es von einem Niederländer des XVI. Jahrh. herrührt und zugleich stark an die Italiener um 1500 bis 1520 erinnert. Dagegen glaube ich, daſs der italienische Charakter dieser Madonna weniger davon kommt, daſs der Maler in seiner ganzen Kunstweise sich den Italienern der genannten Zeit anschlieſst, als vielmehr davon, daſs er hier ein italienisches Vorbild frei kopirt hat. Auf Grund der technischen Eigenthümlichkeiten meine ich nämlich die Hand eines sehr bekannten Malers zu erkennen, des Meisters vom Tode Mariae. Man wuſste schon früher, daſs dieser in mehreren Fällen niederländische und italienische Bilder frei kopirt hat und ich habe diese Fälle vor Kurzem in dieser Zeitschrift zusammengestellt (IV, 142). Hierbei sind es dreimal niederländische Originale (R. van der Weyden und Q. Massys), und einmal ein italienisches (Lionardo's Abendmahl bei der Predella im Louvre), die er benutzt hat. Zur Madonna des Berliner Museums Nr. 616, von der sich eine mindestens gleichwerthige Wiederholung im Schlosse zu Meiningen befindet und die in geringeren niederländischen und italienischen Kopien häufig vorkommt, wird in der letzten Auflage des Berliner Katalogs (von 1891, S. 171) auf „ein wahrscheinlich verschollenes Gemälde eines lombardischen Meisters" zurückgeführt. Dieser Katalog nennt das Berliner Bild jetzt „Art des Meisters vom Tode Mariae" (bisher hieſs es immer „Mabuse"); beim Meininger Exemplar sind dagegen meiner Ansicht alle Zweifel ausgeschlossen, dass es ein eigenhändiges Werk dieses Meisters sei.

Die Madonna der Sammlung Nelles ist nun ein drittes Beispiel davon, daſs unser Meister ein italienisches Vorbild benutzt hat. Dafür, daſs wirklich ein italienisches hier zu Grunde liegt, spricht der Gesammteindruck des Bildes überzeugend; ich erinnere nur an das verhältniſsmäſsig groſse und kräftig entwickelte Kind, das in den Körperformen viel von den Christkindern Raffael's hat. Es ist (nach dem Urtheil einer Sachverständigen) zwei- bis dreijährig, während bei unserem Meister das Christkind sonst durchweg als ungefähr einjährig erscheint. Der Kopf Mariae ist gegen den freundlichen und etwas weltlichen des Kindes (bei dem der nordische Kopist wohl etwas von seinem Eigenen hinzugethan hat) noch alterthümlich und befangen, er hat noch etwas von Perugino. Ich möchte nämlich das italienische Original in der Umgebung Raffael's suchen, während ein mir in der Kenntniſs der Italiener Ueberlegener, Direktor C. Aldenhoven, auf Andrea del Sarto hinweist. Vielleicht trägt unser Lichtdruck dazu bei, das italienische Vorbild ausfindig zu machen, sofern es noch vorhanden ist. — Aeusserlichkeiten, die für den italienischen Ursprung des Vorbildes sprechen, sind: die Formen der goldenen Heiligenscheine (wie bei Perugino und Raffael), die Art, wie das Haar Mariens in eng am Kopf anliegenden Flechten angeordnet ist, und das glatt anschlieſsende Schleiertuch darüber. Ferner die ganze einfache Art der Darstellung: ein Niederländer dieser Zeit, namentlich der Meister des Todes Mariae, würde bei einem Originalbilde nicht versäumt haben, vorn eine Brüstung mit allerhand Beiwerk anzubringen, und hinter und über den Figuren eine reiche architektonische Ausschmückung.

Zum Schluſs will ich die Anhaltspunkte kurz zusammenstellen, die mich hier die Hand des Meisters vom Tode Mariae erkennen lassen, so ist dies nicht ganz leicht, weil der Maler



Madonna vom „Meister des Todes Mariae"
(in Sammlung Nelles zu Köln).

Abhandlungen.

Ein Madonnenbild der Sammlung Nelles zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel III.)

In der Gemäldesammlung von Herrn Matthias Nelles zu Köln, die eine Anzahl hervorragender altkölnischer und anderer Bilder enthält, befindet sich das hierbei in Lichtdruck wiedergegebene Madonnenbild. Es wurde auf der Versteigerung der Sammlung von Dr. F. von Rinecker (in Würzburg) bei Lempertz angekauft, ist 42 *cm* hoch, 32 *cm* breit, auf Eichenholz.

Im Auktionskatalog der Sammlung, aus der es stammt, hiefs das Bild Bernaert von Orley; hiervon ist nur soviel richtig, dafs es von einem Niederländer des XVI. Jahrh. herrührt und zugleich stark an die Italiener um 1500 bis 1530 erinnert. Dagegen glaube ich, dafs der italisirende Eindruck dieser Madonna weniger davon kommt, dafs der Maler in seiner ganzen Kunstweise sich den Italienern der genannten Zeit anschlösse, als vielmehr davon, dafs er hier ein italienisches Vorbild frei kopirt hat. Auf Grund der technischen Eigenthümlichkeiten meine ich nämlich die Hand eines sehr bekannten Malers zu erkennen, des Meisters vom Tode Mariae. Man wufste schon früher, dafs dieser in mehreren Fällen niederländische und italienische Bilder frei kopirt hat und ich habe diese Fälle vor Kurzem in dieser Zeitschrift zusammengestellt (IV, 142). Hierbei sind es dreimal niederländische Originale (R. van der Weyden und Q. Massys), und einmal ein italienisches (Lionardo's Abendmahl bei der Predella im Louvre) die er benutzt hat. Eine Madonna des Berliner Museums, Nr. 616, von der sich eine mindestens gleichwerthige Wiederholung im Schlosse zu Meiningen befindet und die in geringeren niederländischen und italienischen Kopien häufig vorkommt, wird in der letzten Auflage des Berliner Katalogs (von 1891, S. 171) auf „ein wahrscheinlich verschollenes Gemälde eines lombardischen Meisters" zurückgeführt. Dieser Katalog nennt das Berliner Bild jetzt „Art des Meisters vom Tode Mariae" (bisher hiefs es immer „Mabuse"); beim Meininger Exemplar sind dagegen meiner Ansicht alle Zweifel ausgeschlossen, dass es ein eigenhändiges Werk dieses Meisters sei.

Die Madonna der Sammlung Nelles ist nun ein drittes Beispiel davon, dafs unser Meister ein italienisches Vorbild benutzt hat. Dafür, dafs wirklich ein italienisches hier zu Grunde liegt, spricht der Gesammteindruck des Bildes überzeugend; ich erinnere nur an das verhältnifsmäfsig grofse und kräftig entwickelte Kind, das in den Körperformen viel von den Christkindern Raffael's hat. Es ist (nach dem Urtheil einer Sachverständigen) zwei- bis dreijährig, während bei unserem Meister das Christkind sonst durchweg als ungefähr einjährig erscheint. Der Kopf Mariae ist gegen den freundlichen und etwas weltlichen des Kindes (bei dem der nordische Kopist wohl etwas von seinem Eigenen hinzugethan hat) noch alterthümlich und befangen; er hat noch etwas von Perugino. Ich möchte nämlich das italienische Original in der Umgebung Raffael's suchen, während ein mir in der Kenntnifs der Italiener Ueberlegener, Direktor C. Aldenhoven, auf Andrea del Sarto hinweist. Vielleicht trägt unser Lichtdruck dazu bei, das italienische Vorbild ausfindig zu machen, sofern es noch vorhanden ist. — Aeusserlichkeiten, die für den italienischen Ursprung des Vorbildes sprechen, sind: die Formen der goldenen Heiligenscheine (wie bei Perugino und Raffael), die Art, wie das Haar Mariens in eng am Kopf anliegenden Flechten angeordnet ist, und das glatt anschliefsende Schleiertuch darüber. Ferner die ganze einfache Art der Darstellung; ein Niederländer dieser Zeit, namentlich der Meister des Todes Mariae, würde bei einem Originalbilde nicht versäumt haben, vorn eine Brüstung mit allerhand Beiwerk anzubringen, und hinter und über den Figuren eine reiche architektonische Ausschmückung.

Zum Schlufs will ich die Anhaltspunkte kurz zusammenstellen, die mich hier die Hand des Meisters vom Tode Mariae erkennen lassen; es ist dies nicht ganz leicht, weil der Maler

durch die Nachbildung des fremden Vorbildes in wesentlichen Punkten verhindert wird, seine volle Eigenart zu zeigen. Zunächst sind es die Farben, die ganz derselben entsprechen: das glühende Roth des Kleides, das stark grünliche Blau des Mantels, das saftige Grün des Vorhanges und das besondere gelbliche Rosa des Umschlagetuches. In diesem ist die Durchwebung mit Streifen und der zierliche Randbesatz (alles in mit Farbe gegebenem Gold) sehr fein und wirkungsvoll dargestellt, durchaus in der pikanten Weise des Meisters; ebenso das Spiel der Lichter und Schatten in diesem fein geknitterten Umschlagetuche (alle diese Eigenthümlichkeiten gibt der Lichtdruck sehr gut wieder). In der Modellirung des Fleisches läfst sich auch seine Eigenart erkennen, seine weichen, breiten Lichter; ebenso in dem Stücke Landschaft links.

Bonn. L. Scheibler.

Ein altes Vortragkreuz im Museum zu Bozen.

Der Kern dieses alten (in dem »Kunstfreund« Jahrg. 1893, S. 87 abgebildeten) Kirchen-Utensils besteht aus Buchenholz, das ringsum mit dünnem Messingblech überzogen ist. Wenn man den fast kreisrunden Knauf miteinrechnet, so hat dieses Kreuz eine Höhe von 60 *cm*. Die Breite der Querarme beträgt 40 *cm*. Eine seltener vorkommende Form läfst sich an den Endungen der Balken beobachten; diese bilden vollständige Kreise, an welchen je fünf kleine halbkreisförmige Ansätze angebracht sind, so dafs jede Endung einer Rose nicht unähnlich sieht. Zum Beweise, dafs der alte Meister bei seinem Entwurfe an eine pflanzenartige Bildung für diese Theile gedacht hat, dient auch die Behandlung des nächst darangrenzenden Balkentheiles, da an demselben blätterverwandte Formen ausgeschnitten sind. In den vier Winkeln, welche der Längsbalken mit dem Querbalken bildet, springen Ecken vor, so dafs auch hier eine gröfsere Fläche erzielt ist.

Der Schmuck dieses Kreuzes besteht beinahe ausschliefslich aus Bildwerk, das in ziemlich scharf- und hochgetriebener Arbeit ausgeführt ist. Von Ornamenten kommt nämlich nur eine rings um alle Ränder laufende Perlenschnur vor, und daran schlossen sich ursprünglich mehrere Steine in der Mitte der Balken, deren einstiges Vorhandensein heute noch leere Oeffnungen im Metallüberzuge bezeugen.

An der Vorderseite finden wir den Heiland in schlankem Bau und befriedigenden Verhältnissen; der Körper ist sehr mager wiedergegeben, die etwas schwachen Arme sind nur leicht gebogen, fast wagerecht ausgespannt, alle Finger gerade ausgestreckt. Das im Dreiviertel-Profil nach rechts schauende Haupt neigt sich unbedeutend, man möchte sagen: eine Neigung erscheint nur schwach angedeutet, weil das Haupt etwas tief zwischen den Schultern sitzt. Es hat eher runde als ovale Form und ist mit schön geordnetem, in zwei lange Strähne getheiltem Haar bedeckt (jede Andeutung einer Königs- oder Dornenkrone fehlt). Der Bart ist kurz gehalten, Augen und Mund sind offen: der Herr lebt noch; die Seitenwunde ist nicht angegeben. Die in dünnem Metall getriebene Arbeit hat hier wie bei den übrigen Figuren stark gelitten. Daher findet sich auch die nach regelmässiger Form getriebene Nase ein wenig eingedrückt. Ein grofser Kreuznimbus umgibt das Haupt des Heilandes. Der Körper zeigt eine bedeutende Aus- und Einbiegung und ist von den Hüften bis zu den Knieen mit einem faltenreichen, aber straff angezogenen Schamtuche umhüllt. Obgleich die Füfse übereinander gelegt und in Folge dessen mit einem Nagel am Kreuze befestigt sind, so ist dennoch ein Suppedaneum angebracht.

Als Nebenfiguren des Gekreuzigten finden wir auf den blumenartigen Endungen der Querbalken wie gewöhnlich Maria und Johannes, hier in Form von sogenannten Kniebildern. Die hl. Jungfrau hält klagend ihre beiden Hände ziemlich hoch, aber vom Mantel ganz verhüllt empor. Der Lieblingsjünger stützt mit der Rechten sein lockiges Haupt, die Linke hält den emporgezogenen Mantel fest an die Brust. Beide Figuren erscheinen in schwachem Dreiviertel-Profil, das Haupt des hl. Johannes ist aber dem Meister besser gelungen als jenes der hl. Jungfrau. Prächtig behandelt sind die Draperieen ihrer Kleider. Aufser den schwach erhabenen Nimben ist der Hintergrund dieser Figuren wie der folgenden ganz schmucklos, ihre Umrahmung besteht aus einem kräftig getriebenen Perlenkranz. Auf den beiden übrigen

Kreuzesendungen erscheinen die beiden Apostelfürsten. Petrus zu oberst am Längsbalken, ohne Bart, in einem seltsam gegürteten Oberkleide und reichfaltigen Mantel, hält in der Rechten zwei durch einen Riemen zusammengebundene Schlüssel mit noch kreisförmigem Griffe, in der Linken ein geschlossenes, fest an die Brust gedrücktes Buch. Paulus am Fufse des Kreuzes, ein kahler Greis mit Bart, in eine weite Kasel gehüllt, hält mit der verhüllten Linken einen Gegenstand, welcher eher dem Beile des Mathias als einem Buche ähnlich sieht, während seine Rechte einen Redeakt ausdrückt. Beide Apostel stehen unter einem Halbkreisbogen, welchen durchbrochene Thürmchen flankiren und aus Perlen gebaute Säulchen tragen.

Kehrt im Allgemeinen auf der Rückseite dieselbe Auschmückung wieder, so fehlt es den Figuren nicht an Eigenart. Da nämlich drei Balkenendungen von den Evangelistensymbolen gefüllt sind, so möchte man erwarten, dafs auch das vierte davon geschmückt sei und in der Mitte das Lamm Gottes erscheine. Dem ist hier ausnahmsweise nicht so, sondern es thront in der Mitte die Gottesmutter mit dem Jesuskinde. Maria trägt ein sehr weites Oberkleid, das wie das Untergewand durch viele nahe aneinander gelegte Falten sich auszeichnet. Ihr sanft zur Linken geneigtes, etwas breites Haupt wird von einem Schleier umhüllt. Mit der Rechten weist sie in zartfühlender Weise auf den auf ihrem linken Knie majestätisch sitzenden Sohn hin. Dieser hält in der Linken eine Rolle und mit der Rechten segnet er. Sein eng anliegendes Kleidchen reicht nicht weiter als bis zu den Knieen. Wie die Schafte der Säulchen, die den Thron stützen, so sind auch wiederum jene, welche die Umrahmung der Gruppe umgeben, aus Perlen zusammengesetzt. Unmittelbar unter Maria treffen wir eine schlanke Engelsfigur, soeben im Fortschreiten begriffen und ebenso meisterhaft gezeichnet wie getrieben; deren Linke hält zugleich mit dem hochaufgezogenen Mantel ein mit Ave Maria bezeichnetes Schriftband, während die Rechte bedeutungsvoll den Zeigefinger hoch empor hält und damit deutlich eine Redegeberde wiedergibt. Zu unterst am Kreuze, wo eben „ein Engel als Sinnbild des Mathäus zu erwarten wäre, finden wir eine Andeutung der Auferstehung der Todten" oder den Adam als Repräsentanten aller Verstorbenen. Es entsteigt nämlich eine ganz nackte, magere Mannesgestalt mit Bart soeben dem Grabe und hält mit beiden Händen dessen Deckel oder eine breite Inschriftentafel. Das Haupt ist fast unnatürlich nach oben gerichtet. Ein Nimbus, den sonst alle übrigen Figuren tragen, fehlt hier, so dafs wir nicht den auferstandenen Heiland, sondern eine Andeutung der allgemeinen Auferstehung hier annehmen müssen, eine auf Vortragkreuzen seltener wiederkehrende Darstellung.[1])

Hat der Metallüberzug des Kreuzes in Folge des Gebrauches und mitunter einer offenbar etwas rohen Behandlung im Ganzen sehr gelitten, so läfst sich doch noch die tüchtige Hand eines Metalltreibers erkennen. Sind einzelne Theile schwächer zum Ausdruck gekommen, so verdienen andere wiederum unsere Bewunderung. Nach diesem sonderbaren Wechsel in der Ausführung, sowie dem Vorkommen ältester und späterer Formen hart nebeneinander, läfst sich bei jedem Mangel eines urkundlichen Berichtes doch die Entstehungszeit dieses interessanten Vortragkreuzes genauer bestimmen, nämlich fast mit Sicherheit können wir den Ausgang des XIII. Jahrh. oder wenn wir nach Prof. Dr. H. Janitschek noch strenger urtheilen wollen, die ersten Jahre des XIV. Jahrh. annehmen. Für erstere Zeit spricht Folgendes: der hohe Ernst der Figuren, die Verhüllung ihrer Hände mit dem Mantel, das lange Schamtuch Christi, das Fufsbrett, die vielen fast noch parallel laufenden Falten an den weiten Kleidern. Möglich, dafs wir die Arbeit eines Tirolers vor uns haben, der in Italien sich ausgebildet hat; kam ja das Kreuz aus dem Pusterthal hart an der Grenze von Italien jüngst in's Museum zu Bozen.

Terlan. Karl Atz.

---

[1]) [Auf italienischen Vortragkreuzen, gemalten wie getriebenen und gravirten, begegnet vom XIII. Jahrh. an zu Füfsen des Kruzifixes nicht selten die Darstellung der Auferstehung, bezw. Adams als Vertreters der Menschheit. Bald scheint das Hervorgehen der Todten aus den gespaltenen Felsen versinnbildet, bald die Vorbereitung des jüngsten Gerichts, bald auch der Stammvater, von dem die Legende sagt, dafs er auf dem Kalvarienberge bestattet gewesen sei. Wo derselbe mit dem Kelche das Blut des Heilandes auffängt, ist er als Repräsentant des Menschengeschlechtes gedacht. D. H.]

Ein Glasgemälde des XVI. Jahrh. im Dome zu Xanten.

Mit Abbildung.



Bezugnehmend auf den Bericht des Herrn Malers Stummel über die alten Fensterverglasungen im Dome zu Xanten, in Bd. V, Sp. 17—28 dieser Zeitschr., gestatte ich mir, auf einen interessanten Rest eines alten Fensters hinzuweisen. Derselbe diente wohl ehemals einem gröfseren Fenster als Sockelfeld. Dieses hier abgebildete Glasgemälde befand sich in defektem Zustande in einem Fenster der Sakristei des Domes zu Xanten. Nach den übrigen Glasmalereiresten, welche sich in der Sakristei befinden, zu schliefsen, scheint der jetzige Platz auch der ehemalige Bestimmungsort dieses Glasgemäldes zu sein. Eine Jahreszahl ist nicht darauf angegeben. Es mufs wohl aber nach Erbauung der Sakristei, welche im Jahre 1530 vollendet wurde, entstanden sein, da bereits 1533 die Fenster der Sakristei mit einem Flechtwerk von Kupferdraht versehen wurden, um die Glasmalereien zu schützen.[1])



Das Glasgemälde hat eine Höhe von 62 *cm* und eine Breite von 54 *cm*. Leider ist der Obertheil der Umrahmung etwas abgeschnitten. Die sehr geschickt und ausdrucksvoll gezeichnete Bischofsfigur stellt, laut Inschrift im Nimbus, den hl. Kunibert dar. Die Figur zeigt noch ganz die Formen der Spätgothik, während die originelle zierliche Umrahmung bereits ganz die Formen der Renaissance aufweist. Der Teppich im Hintergrund ist mit einem Muster versehen, welches noch in gothischen Formen gehalten ist. Bezüglich der Farben ist dieses Glasbild sehr bemerkenswerth. Fast vier Fünftel der ganzen Fläche sind aus weifsem Glase hergestellt. Das Weifs ist aber vielfach durch schönes klares Silbergelb belebt, welches sich vom hellen Goldgelb bis zum tiefsten Orange steigert. In Bezug auf Einfachheit der Farben dürfte dieses Glasgemälde wohl als Muster dienen, da aufser dem Silbergelb nur noch zwei Farben darin vorkommen. Zunächst der tieffarbig rothe Teppich, welcher, wie bereits oben erwähnt, durch ein aus dem Ueberzug herausradirtes Muster verziert ist. Die zweite Farbe bildet die hellgraublaue Dalmatika, welche unten mit sehr schön und geschickt behandelten weifsen und gelben Fransen besetzt ist. Bordüre und Fransen am Teppich sind in gleicher Weise behandelt. Der weifse reich gefaltete Chormantel ist mit einer zierlich gezeichneten gelben Bordüre eingefafst, während die mit einem Brokatmuster geschmückte Chorkappe ganz gelb gehalten ist. Die weifse Albe ist unten mit einem einfachen gelben Börtchen versehen. Der Bischofsstab ist ganz golden, desgleichen die Bischofsmütze mit Ausnahme der Perlen und Steine, welche weifs sind. Der Fufsboden besteht aus abwechselnd weifsen und gelben Quadern, welche theilweise noch mit einem schönen Müsterchen versehen sind. Oberhalb der reichverzierten Säulen, wiegen sich auf schönen goldgelben Ranken kleine Kinderfiguren. In den oberen Ecken sind zwei Medaillons angebracht, welche so reizend ausgeführt sind, dafs man versucht werden könnte, dieselben für Porträts zu halten. Die zur Schattirung gebrauchte Grisailfarbe hat

[1]) Beissel, »Baugeschichte der Kirche des hl. Viktor.« S. 216.

einen röthlich grauen Ton. Dieselbe ist sehr breit und körnig aufgetragen, wodurch eine ausserordentliche Weichheit erreicht wird, und dem Glase auch in den tiefsten Schatten seine Transparenz gewahrt bleibt. Die Lichter sind in der Umrahmung mit einem spitzen Holz scharf und bestimmt herausradirt, während bei der Figur die Lichter mit einem Borstpinsel breit und weich hervorgehoben sind. Der Hintergrund oberhalb des Teppichs ist ganz blank gehalten, wodurch die Umrahmung sich sehr klar abhebt.

Noch viele solche Reste alter Glasmalereien befinden sich zerstreut in den Fenstern des Domes zu Xanten. So wurde im vorigen Jahre, bei Gelegenheit des Einsetzens neuer Fenster im Hochchore, eine ganze Reihe von Resten herausgenommen, welche unter Anderem zehn zur Passion gehörige Gruppen enthielten, allerdings theilweise unvollständig und in defektem Zustande. Die Breitenmaafse dieser alten Glasmalereien stimmen genau mit den, jetzt mit Nothglas versehenen, Fenstern am Kreuzaltare überein, so dafs die Vermuthung nahe liegt, dafs jene dort ihren ursprünglichen Platz gehabt haben. Die Restauration derselben ist bereits in Auftrag gegeben, so dafs hoffentlich über das Resultat demnächst hier berichtet werden kann.

Goch. Heinrich Derix.

Taufstein von 1589 in der Pfarrkirche zu Horn.

Mit Abbildung.

Dieser Taufstein, dem Jahre seiner Entstehung nach *„Anno Domini 1589"*, ein Werk der Spätrenaissance, befindet sich in ursprünglich gut erhaltenem Zustande in der Pfarrkirche des alten Städtchens Horn in Lippe - Detmold. Der klar ausgesprochene, derbe Aufbau zeigt eine feine Gliederung der Profile u. theilweise Ornamentation derselben.[1]) In der Behandlung einiger Profile sind Anklänge an die romanische bez. gothische Stilweise, z. B. in der den krönenden Abschlufs bildenden Hohlkehle und in der unter dem Zahnschnitt befindlichen Hohlkehle unverkennbar, desgleichen weist die Behandlung des Schaftes mit schraubenförmig verlaufenden Kanellüren sehr auf die im romanischen Stil üblich gewesene freie Dekoration des Säulenschaftes hin. Der Taufstein ist aus weifsem feinkörnigen Sandstein hergestellt und hat, bei 97 *cm* Höhe, einen oberen äufseren Durchmesser von 81 *cm*.

Höxter. Albert Schubert.

[1]) [Diese Eigenthümlichkeiten und noch mehr die Art der Verzierungen legen die Vermuthung nahe, dafs der betr. Steinmetz an die Ausführung von architektonischen Ornamenten gewöhnt war, auf welche sich in der spätgothischen und Renaissance-Periode der Schmuck der Taufsteine in der Regel nicht beschränkte. D. H.]



Entwurf zu Dalmatikenstäben in einfachster Applikations-Stickerei
(vgl. Bd. V S. 351/352).

Teppichartige Wirkung.

III. Der Fufsboden.

om Standpunkte des praktischen Bedürfnisses ist die erste Anforderung an jeden Fufsboden, dafs er eine ebene Fläche darbiete, bequem zu beschreiten. Dem praktischen Bedürfnisse ist damit genügt, und ein Raum, dessen Wände nur aus dem nackten Steine gebildet sind oder über demselben nur den kahlen Ueberzug eines glatt verputzten Mörtels zur Schau tragen, ist hinlänglich gut ausgestattet, wenn der Bodenbelag aus einfachen, farblosen Steinplatten hergestellt ist als bequem zu beschreitende ebene Fläche.

Wenn aber ein Raum aus diesem nackten Bedürfnifs heraus als Kirche den Ausdruck seiner heiligen Weihe erhalten soll durch die Kunst, wenn die Glasfenster mit mystischem goldenem Lichte ihn durchfluthen und aus diesen mächtigen Farbenakkorden in Glas die unabweisbare Nothwendigkeit entsteht, nun auch den farblosen Gliederungen der Architektur in der Intention des Baumeisters zu Hülfe zu kommen und durch kräftige farbige Gegensätze das Relief der tragenden Glieder zu unterstützen und von den zwischengespannten Wandflächen hervortreten zu machen, dann erfordert dieser Farbenreichthum, dafs je nach den Farbenstimmungen der Gewölbe und Wände auch der Fufsboden durch verwandte Farben und Formen aus dem nackten Bedürfnifs zu höherer Schönheit erhoben und geschmückt werde. Je reicher der Farben- und Ornamentschmuck der Wand entwickelt ist, um so mehr würde ein einfacher Plattenbelag den ganzen Eindruck des Erhabenen herabstimmen. Je edler das auf der Wand verbrauchte Material ist, um so mehr mufs auch der Fufsboden durch Gediegenheit des Materials und geistvolle Ausgestaltung der Form ihm sich anschliefsen. Die Anforderungen an die Härte und Widerstandsfähigkeit gegenüber dem Beschreiten beschränken die Wahl der Mittel, aber wir werden sehen, wie die einzelnen Kunstepochen nach neuem farbigeren Material suchen, sobald die Wand sich reicher in den Farbentönen herausbildet, während bei einfacher Dekoration der Wände auch der Fufsboden sich in verwandten Tönen anschliefst.

Wie viel Werth man schon früh auf den Schmuck des Fufsbodens legte, beweisen manche Nachrichten und einige erhaltene Reste.

Das heilige Zelt und die Bundeslade, welche uns Moses beschrieben, und der Tempel Salomons, welcher nach deren Maafsen gebaut war, sind im Reichthum ihrer Ausstattung wohl ein unerreichtes Vorbild des Schmuckes der christlichen Kirchen gewesen. An die Stelle der reichen Teppichwandungen des heiligen Zeltes traten im grofsartigen Tempelbau des Königs Salomon jene aus mächtigen Quadern errichteten Mauern. Von dem Innern heifst es im III. Buch d. Kön. Kap. 6: „Alles war mit Getäfel von Cedern überzogen, dafs man nichts von einem Stein sehen konnte. Dies überzog er mit dem lautersten Golde. Und es war nichts in dem Tempel, was nicht mit Gold gedeckt war; auch den Fufsboden des Hauses überzog er mit Gold, inwendig und auswendig."

Von der Pracht dieser mit Cedernholz in Dreh- und Schnitzarbeit reich reliefirten und vergoldeten Wände und des goldenen Fufsbodens ist es heute kaum möglich, uns einen rechten Begriff zu machen. Unserer Vorstellungskraft von der glanzvollen Wirkung metallbekleideter Wände kommt der Dichterkönig Homer bei Beischreibung der Königsburgen zu Hülfe; z. B. Odyssee VII Vers 82—102.

Nun stand er und dachte
Vieles im Herzen, bevor er der ehernen Schwelle sich nahte.
Gleich dem Strahle der Sonne und gleich dem Schimmer des Mondes
Blinkte des edelgesinnten Alkinoos prächtige Wohnung.
Eherne Wände liefen an jeglicher Seite des Hauses
Tief hinein von der Schwelle, gekrönt mit blauem Gesimse.
Eine goldene Pforte verschlofs die innere Wohnung;
Silberne Pfosten, gepflanzt auf ihrer ehernen Schwelle,
Tragen den silbernen Kranz; der Ring der Pforte war golden;
Jegliche Seite umstanden die gold'nen und silbernen Hunde,
Welche Hephaistos selbst mit hohem Verstande gebildet,
Um des edelgesinnten Alkinoos Wohnung zu hüten.
Drohend standen sie dort, unsterblich und nimmer veralternd.
Innerhalb reihten sich Sessel um alle Wände des Saales
Tief hinein von der Schwelle, und Teppiche deckten die Sessel,
Fein und zierlich gestickt, der Weiber künstliche Arbeit.
Goldene Jünglinge standen auf schön gebauten Altären
Ringsumher und hielten in Händen brennende Fackeln,
Um den Gästen im Saale beim nächtlichen Schmause zu leuchten."

Dafs diese erzschimmernden Wände keine dichterischen Phantasien sind, haben die Aus-

grabungen Schliemann's gezeigt; er fand noch die Spuren der Nägel, mit welchen die Erzplatten an den Wänden befestigt waren.

Aehnliche Arten von ehernen Schwellen, welche in obigen Versen mit den durch dasselbe Material bekleideten Wänden erwähnt worden, haben die Ausgrabungen in den Trümmerstätten von Chorsabad, Nimrud und Kojundjik zu Tage gefördert, interessante Funde von steinernen und ehernen Schwellen assyrischer Kunst, welche in ihrem flachen Relief und in ihrer bedeutenden Ausdehnung zwischen den dicken Mauern den Raum füllend uns einen Begriff ermöglichen von der künstlerischen Ausgestaltung dieses Materials für den Fufsboden.

Die ganze Fläche der Schwelle ist mit einem vielgliedrigen Rande umsäumt. Zwei schmale Streifen mit Rosetten umfassen die aus Palmetten gebildete Bordüre. Der äufsere Rand, fransenartiges Auslaufen andeutend, schliefst im Lotosmotive, mit Blume und Knospe wechselnd. Das mittlere Flächenmuster bildet eine dichte Menge Sterne, welche aus ineinanderhängenden Kreissegmenten geformt sind. Abgesehen von der eigenartigen assyrischen Detailform gleicht die ganze Eintheilung dem Orientteppich; sein Flachmuster ist hier in ein schwaches Relief übersetzt, um auf der sonst zu glatten Metall- oder Steinfläche dem Fufse festeren Halt und dem Auge Abwechselung zu bieten, ein Verfahren, welches wir im Mittelalter wiederfinden, da man die glasirten Terrakottaplatten zum Fufsbodenbelag benutzte und die glatte farbige Fläche sowohl mit vertieften als mit etwas hervortretenden Mustern schmückte.

Von Metallbekleidung des Fufsbodens ist aus christlicher Zeit eine Nachricht vorhanden, wonach Papst Hadrian I. (772—795) einen Theil des Bodens im Presbyterium der Basilika des hl. Petrus in Rom mit dem reinsten Silber bekleiden liefs. Es ist anzunehmen, dafs bei der damals viel angewandten Kunstausübung des Mosaiks in Gold und farbigen Glasstiften die Wände in harmonischer Weise dem kostbaren Fufsboden sich anschlossen.

Eine andere Art des Fufsbodenschmuckes erwähnt die heilige Schrift im Buch Esther I, 6 mit folgenden Worten: „Auch standen goldene und silberne Lagerpolster auf dem Pflaster, das mit smaragdgrünem und parischem Marmor eingelegt und mit wunderbarer Abwechselung des Fufsbodens malerisch geziert war."

So sehen wir schon in frühester Zeit die reichste Ausgestaltung des Fufsbodens, neben welcher für einfachere Bedürfnisse sich auch der Plattenbelag aus gebranntem Thon, aus hartem Stein und dem edlen Marmor von Asien, der Wiege der Civilisation, nach Griechenland und Rom ausbreitet. Den römischen und frühchristlichen Vorbildern folgen die einfachen aus Quadrat und Zirkel und den davon abgeleiteten Formen hergestellten Plattenmusterungen der romanischen Periode, die in den einfachsten Formen, z. B. den in schwarz und weifs wechselnden Quadraten in jedem Stil verwendet sind, wie im hohen Chor des Xantener Domes aus gothischer Zeit. Neben den ganz einfachen Formen entfaltete sich eine Reihe charakteristischer Musterungen, welche theils aus Marmor, theils aus Thonplatten, glasirten und unglasirten, im Jahre 1500 auch aus emaillirten Platten gebildet wurden. Diesen aus Platten in geometrischen Formen hergestellten Musterungen ist es gemeinsam, dafs sie grofse Flächen des Fufsbodens ohne besondere Gliederung gleichmäfsig bedecken und aus wenigen Farben zusammengesetzt sind. Die feingliedrige Gothik gestaltet diesen Plattenbelag in zierlichen und kleinen Formen, während mit den breiteren Wirkungen der romanischen Baukunst auch der Plattenbelag in kräftigerer Musterung auftritt.

Bevor wir deren Form und Herstellungsart im Einzelnen betrachten, sei ein Blick auf den Zusammenhang von Wand- und Fufsbodendekoration geworfen, wie ein solcher schon in der Metallbekleidung sich zeigte. Bei dem Plattenbelag ist in der Farbe ein harmonischer Uebergang aus der Wanddekoration in den dekorirten Fufsboden dadurch hergestellt, dafs auch hier ein ähnliches oder dasselbe Material in beiden verwendet ist. Einige Beispiele aus verschiedenen Stilperioden können als Beleg hierfür dienen. Eine solche Einheit tritt am bestimmtesten dann zu Tage, wenn Wand und Fufsboden in derselben Zeit entstanden, obgleich auch solche Beispiele nicht selten sind, an denen verschiedene Jahrhunderte in ihrem Geschmacke arbeiteten, ohne den grofsen Faden einer einheitlichen Wirkung ganz zu verlieren, wie z. B. die vom XI. bis XVI. Jahrh. sich hinziehende musivische Ausstattung von St. Marco in Venedig.

Ein Beispiel einer Dekoration einfacher Art aus dem XIV. Jahrh. liefert eine der Seiten-

kapellen des hl. Franziskus in Assisi. Von einem deutschen Meister Jakob 1228 begonnen, ist diese Kirche eins der frühesten Beispiele italienischer Gothik. In der genannten Kapelle sind die Säulen aus braunrothem Marmor hergestellt, ebenso die Simsleiste unter den Fenstern. Die darunter befindliche Wand ist auf weifsem Marmorgrund mit braunrothen, sich reihenweise fast berührenden Vierpässen eingelegt, aus demselben Material wie die Säulen. In den weifsen, ein breites Kreuz bildenden Zwischenfeldern des Grundes liegt ein schmales Kreuz aus schwarzblauem Marmor; es ist das letzte Ausklingen des dunkelblauen Tones, der als Malerei das ganze Gewölbe, nur von kleinen Sternen unterbrochen, beherrscht, in kleiner werdenden Farbenflecken als Grund der einzelnen Darstellungen auf der Wand herabsteigt, bis er hier unmerklich im untersten Theile der Mauer ausklingt. Die tragenden Glieder, die Umrahmung der Bilder bis zu den Gewölberippen hinauf sind aus denselben Farben, braunroth, weifs und gelb mit sehr wenig blau in feinen geometrischen Zierformen wie mit Steinchen eingelegt bemalt, der Fufsboden aber besteht nur aus dem braunrothen Material der Säulen und aus weifsem Marmor in regelmäfsigem Farbenwechsel. Die Formen der Platten greifen theils sternförmig zackig ineinander, theils setzen sie sich aus den abgerundeten Formen von Vierpafsbildungen zusammen. Eine so vollkommene Harmonie ist durch diese Beschränkung in der Auswahl der Mittel und durch die konsequente Anwendung derselben erreicht, dafs bei aller Vielgestaltigkeit der Eindruck des Ganzen ein sehr ruhiger und einfacher ist.

In St. Miniato bei Florenz, dessen Vollendung in die erste Hälfte des XII. Jahrh. gesetzt wird und dessen Fufsboden früher nebst Inschrift die Jahreszahl 1207 aufwiefs, sind im Innern die Wände mit Marmorplattenmosaik in schwarzer und weifser Farbe ausgelegt. Die konstruktiven Glieder sind schwarz, die weifsen Wandflächen sind von Zierformen aus schmäleren schwarzen Streifen durchsetzt, welche die Bindung mit den tragenden Gliedern vermitteln. Der Fufsboden des unteren Schiffes bis an die fast in die Mitte der Kirche vorgerückte Krypta ist in der Hauptsache weifs, von schwarzen Streifen durchzogen, welche von den Säulen ihren Ausgangspunkt nehmen. In der Mitte dieses einfachen Fufsbodens entfaltet sich ein breites, reich ornamentirtes Stück wie ein grofser Teppichläufer aus weifsem und schwarzem Marmor vom Haupteingang bis zu dem vor der Krypta errichteten Altar. Ein breiter aus verschiedenen schwarzen und weifsen Streifen zusammengesetzter Rand umsäumt die Mittelfläche, welche in der Breite in sechs Quadrate getheilt ist, deren jedes durch vier einander berührende Kreise gegliedert ist. Diese gliedernden Streifen sind weifs, wie auch die umschlossenen Zierformen; der überall dazwischen auftretende schwarze Grund trennt beide in kräftiger Wirkung.

Im grofsartigen Dome von Siena, dessen Bündelpfeiler aus wechselnden Schichten von schwarzem und weifsem Marmor aufgebaut sind, ist der berühmte Fufsboden bei allem Ornament- und Figurenreichthum nur durch schwarzes und weisses Material zur wirkungsvollen Erscheinung gebracht. Obgleich an der Herstellung dieser grofsen Zahl figuraler Darstellungen vom Jahre 1372—1550 gearbeitet worden ist, bleibt der einfache Farbenwechsel von schwarz und weifs festgehalten, wenn auch die spätere Zeit durch Hinzufügen von grauen Tönen Uebergänge zu bilden versuchte. Es wird später Gelegenheit sein, näher auf denselben einzugehen.

Wie selbst die oft geringschätzig angesehene Barockzeit den Sinn für eine einheitliche Dekorationswirkung nicht verloren hat, sei kurz in einer Beschreibung des Kaisersaales in der fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg geschildert, welche in den Jahren von 1720 bis 1740 erbaut wurde.

Auf kräftigen Sockeln erheben sich mächtige Säulen mit vergoldeten Basen und Kapitälen. Das Gold wiederholt sich an dem grofsen Wappen über der Thür und an dem Rahmen und Schnörkelwerk, welche die weifsen Wände gliedern. Auf den gröfseren weifsen Wandflächen hat der geistreiche, aber leichtsinnige Tiepolo glänzende Malereien in lichten Stimmungen ausgeführt. Der sich an der ganzen Wand hinziehende Sockel, in derselben Höhe gehalten wie die Basis unter den Säulen, die Einrahmung der Thür und der Fensternischen, wie auch die Säulen selbst sind aus einem sehr fleckigen vom Grauweifs bis zum Tiefbraunroth wechselnden Stuckmarmor gebildet. Mit sehr geschicktem Griff sind diese drei Töne, das Gold, das Grauroth und Weifs

auf den ganzen Raum vertheilt und in zierlichem Wechsel überall wiederholt. Und der Fufsboden? Er ist mit einer quadratischen Plattenlage wechselnd aus rothgrauen und weifsen Marmorplatten ganz bedeckt. Um aber dies einfache Motiv zu bereichern, sind in weiten Zügen grofse Schnörkel um eine die Mitte zierende Rosette durch diese Platten hindurch gezogen und sind diese Einlagen aus gelben und weifsen und einigen ganz dunkel violettrothen Stücken Marmor hergestellt. So sehen wir mit feinfühligem Griff dieselben Töne in Wand und Fufsboden verwendet, in welch letzterem der gelbe Marmor die Farbe des Goldes vertritt. Einheitlich glänzend, hell und heiter ist der Eindruck dieses prächtigen Raumes.

Dieser künstlerisch einheitliche Zug fehlt so oft unsern modernen Rekonstruktionsversuchen im Charakter der mittelalterlichen Kunst. Fragt man nach der Ursache, so ist dieselbe hauptsächlich darin zu suchen, dafs eine einheitliche Dekoration aus einer Schaffensperiode des Mittelalters in der Gesammtheit der Erscheinung von Gewölbe, Wand und Fufsboden uns in Deutschland höchst selten erhalten ist und deshalb es schwer hält, die Nothwendigkeit eines solchen grofsen Wurfes und die Mittel, wie er zu erreichen ist, kennen und empfinden zu lernen. Man sieht einzelne Bruchstücke an Ort und Stelle vor sich, sehr oft aber sind dieselben aus dem ursprünglichen Zusammenhange herausgerissen und in die Museen übertragen. Der beschreibende Katalog erwähnt alle Eigenschaften des aufbewahrten Restes, aber den zerrissenen Zusammenhang kann er nicht wieder vorführen. Die farbigen Veröffentlichungen alter Dekorationen geben oft viele bunte Details und der Rathsuchende nimmt von dem einen oder dem anderen ein Stück und trägt ein wirres Quodlibet zusammen. Prinzipielle Abneigung gegen das Wiederholen der Töne wird laut ausgesprochen. Mit aller Entschiedenheit wehrten sich bedeutende Maler dagegen, Farben aus ihrem Figurenbilde in der einfassenden Dekorationsmalerei wiederkehren zu lassen. Sie befürchteten, was eben erreicht werden sollte, nämlich dafs das Bild sich mit seiner Umgebung verbinden und die aus der ganzen Umgebung herausfallende Wirkung desselben geschwächt werden würde. Das aber will unsere moderne auf Ausstellungskonkurrenz eingerichtete Malerei um keinen Preis. Auf einer Ausstellung gilt es, selbst mit raffinirten Mitteln, aus allen umgebenden Bildern möglichst herauszufallen. Man will und mufs gesehen werden, und um in diesem Kampfe sich breit zu machen und zur Geltung zu kommen, braucht man nöthigen Falls beide Ellenbogen.

Ein gut Theil von diesem Geiste wird auf die Wandmalerei und auf die übrige Ausschmückung übertragen; nicht die Dekoration des ganzen Baues ist mehr ihr Ziel, sondern das Geltendmachen des einzelnen Bildes. Nichts widerstreitet dem Geiste der alten Kunst mehr als dieses sich Hervordrängen; es ist die Verneinung des Gefühls für jene ruhige selbstlose Harmonie, welche nichts anderes will, als auf ihren sanften Schwingen den Geist zu idealen Höhen erheben.

Wie sehr unsere mittelalterliche Kunst von diesem Geiste beseelt war, davon redet so manche auf uns gekommene Kunstschöpfung, wenn wir ihre Sprache zu verstehen uns bemühen. Manche von diesen, wie die Miniaturmalereien und die Tafelbilder liefern ihren Beitrag zur Kenntnifs der harmonischen Gestaltung des Fufsbodens im Mittelalter.

Von den Miniaturen, welche interessante Fufsböden darstellen, seien zwei Blätter von Jean Fouquet erwähnt. Die Darstellung des ersten Blattes ist folgende. Der Schatzmeister von Frankreich unter Karl VII. und Ludwig XI., Namens Etienne Chevalier kniet in Gesellschaft vieler Engel und von seinem Schutzpatron begleitet, vor unserer lieben Frau, welche unter einem ganz goldenen im reichsten Skulpturenschmucke prangenden gothischen Kathedralenportal in weitem blauen Mantel thront und dem heiligen Kinde die nährende Brust reicht. Die Füllungen in diesem Portal, wie in der an dasselbe anlehnenden Architektur, sind aus dunkelblauem, hie und da hell und goldfarbig geadertem Stein; es könnte Lapis lazuli vorstellen. Die Figuren setzen in prächtigen Farben darauf ab und der sehr zur Geltung kommende Fufsboden besteht aus Goldplatten mit Blattmustern, zwischen denen blaue und geaderte Lapis lazuli Quadrate und grüne Malachitkreise eingelegt sind. Die goldige Stimmung des Fufsbodens wiegt vor, wie auch in der Architektur, und aufser dem Blau ist das Grün angebracht, um auch das Grün der Gewänder im Boden anklingen zu lassen und dem Bilde den vollendeten harmonischen Ausgleich zu geben.

Die zweite Miniatur stellt die Krönung der allerseligsten Jungfrau Maria durch die allerheiligste Dreifaltigkeit dar. Der goldene Thron mit vielem Braun abschattirt, mit Füllungen aus geadertem, blaugrauem und röthlichbraunem Stein ist mit grünen Polstern reichlich bedeckt. Er bildet den architektonischen Hintergrund des Bildes. Der Fufsboden ist überwiegend aus Gold mit Einlagen aus braunem Marmor und grünem Malachit hergestellt. Es galt bei beiden Darstellungen höchste himmlische Prachtentfaltung zu schildern, und der Künstler griff deshalb selbst beim Fufsboden zum edelsten Material, wie wir es im Tempel zu Jerusalem gebraucht sahen, und bedeckte denselben wie die Wand mit Gold, welchem die beigegebenen Farben nur erhöhten Glanz verliehen.

Bei den Tafelmalereien des XV. Jahrh. ist der Fufsboden theils in Uebereinstimmung mit der dargestellten Architektur, theils mit den Gesammtfarben des Bildes gesetzt, so zwar, dafs in vielen Fällen auch die Hauptfarben der Gewänder in ihm wiederholt sind, um in diesen zierlichen Flecken ein Ausklingen aller Töne als Schlufsakkord zu bewerkstelligen.

Auf dem in der Akademie zu Brügge befindlichen Gemälde Jan van Eyk's, Madonna mit dem Stifter Georg van der Paele, seinem Patron und St. Donatian, zeigt sich im Hintergrunde eine graugrünliche romanische Architektur; die Rundbogen setzen auf Säulen auf, welche aus schwarzgrünem und braunrothem Marmor zu bestehen scheinen. Der Fufsboden hat als Hauptfarbe den graugrünen Ton, es scheinen helle glasirte Platten mit zierlich aufgemalten dunkelblauen Mustern zu sein; daneben liegen je eine rothbraune und schwarzgrüne Platte dicht zusammen. Auf diese Weise ist in der Architektur und im Fufsboden derselbe Farbenwechsel wiederholt. Aber auch der rothe Mantel der Madonna, ihr blaues Unterkleid, der schwarzgrüne Baldachin, unter welchem sie thront, der blaue mit Gold durchwebte Sammetmantel des hl. Donatian u. s. w., in ihrer räumlichen Dimension Hauptfarbenflecken darstellend, sie alle klingen wieder in diesen kleinfleckigen Tönen des Fufsbodens.

Auf dem grofsen Bilde von Dirck Bouts in dem Museum zu Brüssel, das Urtheil Kaiser Otto III. über seine Gemahlin darstellend, sieht man von der Architektur nur wenig. Eine braune Holzdecke von grünen Säulen getragen und ein kleines Stück weifsgraue Wand ist Alles; durch die grofse Thüröffnung schaut man in eine Landschaft mit braungrünlichen Hügeln. Die Figuren tragen rothe, grüne und schwarzbraune Kleider, ein weifses und ein gelbes Gewand. Der in weiter Fläche zur Geltung kommende Fufsboden hat als Gesammtton weifs, nebst grauen, rothen, grünen und schwarzbraunen Platten; er erscheint wie ein Marmorplattenbelag. Seine kräftigen Farben binden die in bedeutenden Zwischenräumen auf ihm stehenden Figuren zu einer einheitlichen teppichartigen Wirkung.

Aehnliches läfst sich an vielen Bildern des Mittelalters nachweisen, besonders an solchen, welche aus den Händen hervorragender Koloristen hervorgingen.

Bei so vielen Beispielen einheitlicher Dekoration aus den verschiedensten Zeiten kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, einem feinfühligen Sinne sagt es die innere Empfindung, dafs eine solche geschilderte Einheit wünschenswerth und nothwendig ist; dafs es besser ist, mit einem einfachen Materiale eine harmonische Kunstschöpfung zu erreichen, als mit kostbar scheinen sollendem Allerlei zu dokumentiren, dafs der verrohte Sinn den Werth der Harmonie nicht mehr empfindet, dafs nur das Materielle, nicht der künstlerische Gedanke in der Ausgestaltung heutzutage das Ausschlaggebende der Werthschätzung bildet bei der schwankenden Wage des Geschmackes.

Eine grofse Versuchung zu solch' einem Durcheinander bildet die Leichtigkeit des Transportes, durch welchen selbst die entferntesten Materialien mit Schnelligkeit an die gewünschte Stelle befördert werden. Die glückliche alte Zeit, in der Hinsicht mit gröfseren Schwierigkeiten kämpfend, suchte das nahe liegende Material gut zu verarbeiten; sie blieb bei dem einen Stoff, den die Gunst der Verhältnisse nahegelegt und lernte bei öfteren Gebrauch ihn beherrschen, um ihn durchaus künstlerisch zu formen und zu gebrauchen. Was hat sie nicht alles aus Thon gebacken, vom einfachen Ziegel bis zum kunstvollen glasirten Kachelofen! Wie reich und prächtig glänzen die Dächer auf dem Münster in Basel und auf dem Spalenthor daselbst in glasirten Ziegeln ausgeführt, eine entzückende teppichartige Wirkung. Wie mifsverstanden in der Form, wie geschmacklos in der Farbe ist dagegen das Dach der Münchener Mariahilfkirche in der Vorstadt Au. Aus ähn-

lichem Materiale wie diese Dächer hat das Mittelalter Fufsböden aus gebrannten und glasirten Platten hergestellt. Von derartigen Fufsböden in glasirtem Thon hat sich leider keiner in solcher Vollständigkeit erhalten. Einzelne Versuche, sie neuerdings einzuführen, wurden gemacht. Im Jahre 1850[1]) wurde der Fufsboden einer der grofsen Säle im Musée Cluny in Paris mit solchen glasirten vielfarbigen und inkrustirten Thonplatten belegt. Dieser höchst einfache Belag, ohne Vorbehalt bewundert und der Anblick dieser Gattung von mosaikartiger Erscheinung, in so kurzer Zeit ausgeführt, verursachte eine allgemeine Ueberraschung. Es folgte Besuch auf Besuch des Museums, jeder beeilte sich, seinen Beitrag an Lobeserhebungen dieser zierlichen Zusammenstellung zu zollen. Einige Monate nachher bemerkte man, dafs der glänzende Zustand des Belages sich auf eine eigene Art verminderte. Allmählich trat an die Stelle eines farbig glänzenden Grundes, bestreut mit Blumen und Blättern, der nackte und einfache Thon, besonders an den viel betretenen Stellen. Man kam von den mit grofser Freigebigkeit gespendeten Lobeserhebungen zurück und verurtheilte, ohne Zweifel mit zuviel Leichtfertigkeit, die glasirten Platten, indem man sie nur dienlich bezeichnete, um den Augen zu schmeicheln.

Dieses ärgerliche Ergebnifs darf man aber einem an sich ausgezeichneten System nicht zuschieben; das, was davon übrig geblieben ist nach so manchen hundert Jahren, bezeugt seine Vortrefflichkeit. Der Mifserfolg kann allein der Ungeschicklichkeit oder der Unerfahrenheit des Fabrikanten zugeschrieben werden, dessen sehr oberflächliche Studien Halt machten vor eingehenderen Untersuchungen, welche nothwendig waren, um eine dauerhafte Glasur, hart und widerstandsfähig, ähnlich derjenigen zu erzielen, welche die Platten des Mittelalters bedeckt.

In Deutschland hat die Firma Villeroy & Boch durch die Fabrikation der sogen. Mettlacher Platten sich grofsen Ruf erworben und es sind mit der Zeit eine grofse Zahl in ähnlichem Sinne arbeitender Fabriken entstanden, welche alle im Farben- und Formenkreis der Mettlacher Fabrikation sich bewegen und in der Auswahl dem Vorbilde mehr oder weniger nahe kommen. Mettlach hat, in verschiedenen Richtungen thätig, grofsartige Aufträge ausgeführt, welche aufser dem Rahmen dieser Besprechung liegen. Das in Folgendem Gesagte gilt dem gewöhnlichen Plattenbelag, wie er für die gesammte derartige Produktion eigenartig ist und auch in Frankreich und England ähnliche Leistungen aufweist.

Der Vorzug dieser Platten besteht darin, dafs die Muster in der Masse gefärbt und von einer erstaunlichen Härte sind. Weniger vortheilhaft für ihre Erscheinung ist das matte, staubgraue Aussehen; durch die nothwendige Beimischung des Thones werden die Farben stumpf und reizlos. So lange sich diese in den einfachen Nüancen der Erdfarben, Terrakottaroth, Ockergelb, Crêmeweifs und Schwarz bewegen, geht es an, aber jene reicheren Muster erhalten durch die fahl hellblauen und die graugrünen Farben Mifstöne zwischen den erstgenannten Ockerfarben.

Sehr gut wirken jene einfachen Nachahmungen von römischen Mosaiken aus schwarzen und weifsen Würfeln, einmal der einfachen Farbe wegen, dann aber auch, weil das Verhältnifs von kräftigem Rand zur zierlich gemusterten Füllung und die gleichen Farbenelemente in beiden aus diesen klassischen Vorbildern mit herübergenommen sind, Eigenschaften, welche den reichen Musterungen von modernem Charakter und für modernen Hausbedarf bestimmt, meist fehlen. Manche Bordüre des farbigen Katalogs der verschiedenen Fabriken zeigen ein vollständig fremdes Element in Form und Farbe zur Füllung, zuweilen ist die Lösung annähernd gelungen. Aber wie sieht es aus in der Anwendung? Nur zu oft mufs man sehen, dafs der Besteller sich etwas ausgesucht hat, was gar nicht zu einander pafst, z. B. ein grofses Muster für einen kleinen Raum, oder eine viel zu schmale Bordüre dazu etc., der Geschmacksungeheuerlichkeiten gibt es eine unaufzählbare Menge.

Bei der Nachahmung des römischen schwarzweifsen Mosaiks sind die Platten, die Fugen der einzelnen Steinstifte markirend leicht eingeritzt, und die so entstehende Rauhigkeit verleiht dem Material einigen Reiz. Allerdings darf man kein in Marmorstiften ausgeführtes altes *opus tesselatum* neben diese Plattenimitation halten. Der köstliche Reiz des Marmors, sein durchsichtig schimmernder Ton, seine saftige Tiefe im Schwarz und die künstlerische Frische der Mache, welche durch die unregel-

[1]) »Les carrellages emaillés« par Emile Amé. Paris. A. Morel & Cie., editeurs. 1859.

mäfsig geschlagenen Würfel und deren mannigfaltige der Form nachgehende Zusammensetzung entsteht, kann eine Mettlacher Platte nicht erreichen; sie ist in solchem Falle ein billiges Surrogat. Die Nachahmungen alter gothischer Muster sind in der Form von sauberster Ausführung. Wenn von dem Farbenschmelz und der Glasur oder der Reliefwirkung der mittelalterlichen Vorbilder keine Spur der Nachahmung sich findet, so liegt das ein gut Theil an der nüchternen modernen Dekorationsweise der Kirchen, bei deren geschmacklosen Wandverzierungen und nüchternen Farbtönen am besten ein recht farbenzahmer Bodenbelag pafst. Das moderne Vorurtheil gegen den Glanz der Glasur geht so weit, dafs selbst die matten für den Fufsboden hergestellten Platten in einzelnen Fällen genommen wurden, um in geschmackloser Anordnung die ganzen Wände der Seitenschiffe zu bedecken, ein Attentat auf den guten Geschmack, bei welchem selbst die Hoffnung genommen ist, dafs der Zahn der Zeit Remedur schaffe, da er diesem unverwüstlichen Materiale gegenüber machtlos ist. Für den Wandbelag fabrizirt Mettlach glasirte Platten. Darunter sind Nachahmungen von Stoffmustern selbst mit unterer Endigung von im Stein nachgebildeten Fransen: eine beklagenswerthe Verirrung. Aber das Publikum will es, antwortet auf den Tadel der Fabrikant oft nicht mit Unrecht.

So lange die leitenden Kreise nicht in die Anforderungen eines guten Fufsbodens sich gründlicher einleben und die Wichtigkeit des Wiederholens derselben Farben für die teppichartige Wirkung erkennen, so lange der Zusammenhang zwischen Wand- und Fufsbodendekoration nicht voll gewürdigt und die Schönheit einer konsequenten Durchführung eines einmal angeschlagenen Farbenakkordes tief empfunden und als Nothwendigkeit einer geschmackvollen Ausführung begriffen wird, so lange kann auch die moderne Produktion nicht in bessere Bahnen einlenken. Wenn manches an dem modernen Materiale auszusetzen ist, so steht es doch viel schlimmer um die Anwendung desselben.

Wie das alte Material geartet war, wie mannigfache Arten desselben im Mittelalter zur Verwendung kamen, um den Fufsboden zu verzieren, soll im folgenden Abschnitte dargelegt werden.

Kevelaer. Fried. Stummel.

Bücherschau.

Die lebendige Sprache der Kunst. Gedanken über die Zukunft der christlichen Kunst von einem Verehrer der Nazarener.

Zweck dieses II. Heftes der »Frankfurter zeitgemäfsen Broschüren« ist es, dem Nazarenerthum zu einer Nachblüthe zu verhelfen. Mittel zu diesem Zwecke sind die uneingeschränkte Verherrlichung dieser Richtung, die man nicht eigentlich als Schule bezeichnen kann, und die ebenso bedingungslose Diskreditirung der „Archaisten" oder „Stilisten", deren Orthodoxie die Unnatur sei. Wo und von wem dieser Grundsatz proklamirt ist, wird nicht verrathen, als angeblicher Belastungszeuge aber Ludoviko Seitz angerufen, der, wenn überhaupt zu den Nazarenern zu zählen, von ihnen Allen jedenfalls dadurch sich unterscheidet, dafs er von seinen Entwürfen fast keine historische Stilart ausgeschlossen, und bei den meisten derselben den Anschlufs an denjenigen Stil, in welchem die zu schmückenden Kirchen gebaut sind, bis zu dem Maafse erstrebt hat, dafs sie von den Kennern auf den ersten Blick mit den bezüglichen Namen versehen werden. Das gilt auch von der letzten und reifsten, gemäfs seinem eigenen Geständnisse ihm sympathischsten Frucht seines Stiftes, der ihn noch fortdauernd beschäftigenden Kapellenausmalung in Loreto, die nicht nur in Bezug auf Architektur und Ornament, sondern auch in Bezug auf die Figurenbehandlung als eine durchaus freie und selbstständige, aber ganz unverkennbare Nachahmung der besten spätgothischen Wandgemälde in Bologna, Monza u. s. w. erscheint. Wenn von ihm die beiden Sentenzen: „Das Wort Renaissance besagt, was es heifst: menschlich genommen eine Unmöglichkeit. Unsere neuen Stilisten wollen eine Renaissance im schlechtesten Sinn." und „Wer bei einem nicht gläubigen Künstler ein Altarbild bestellt, oder von ihm eine Kirche ausmalen läfst, der thut dasselbe, wie ein Pfarrer, der einen Juden oder Protestanten auf einer katholischen Kanzel predigen läfst." zitirt und zur Grundlage, wie eines Tischgespräches, so des vorliegenden Heftes erhoben werden, so kann auf so allgemeine Sätze wohl kaum eine Beweisführung begründet werden, die im Einzelnen zu überzeugen vermag. Und darin besteht gerade die Hauptschwäche dieses allerlei Beobachtungen und Meinungen in leichten und flotten, stellenweise etwas landläufigen Wendungen verarbeitenden Büchleins, welches von ganz unbegründeten Voraussetzungen ausgeht, indem es allerlei unverständige Anschauungen und Absichten den sogen. Stilisten unterschiebt. Diese unterscheiden zwischen der Architektur und den „Schwesterkünsten" Malerei und Plastik allerdings nicht in dem Sinne, dass jene einer todten, diese der lebendigen Sprache zu vergleichen seien, denn zwischen diesen,

insoweit sie monumentaler Art sind, und jener wollen sie keine Scheidewand errichtet wissen. Sie verpflichten vielmehr die „Schwesterkünste", dem Herrscher, der ihnen den Raum gönnt, sich anzupassen und einzugliedern, und diese Aufgabe betrachten sie in vielen mittelalterlichen Werken vortrefflich gelöst. Nicht in allen, denn sie wissen recht gut, dafs es damals wie jetzt Meister und Gesellen gab. Und wenn diese letzteren auch Angesichts der vielen guten Vorbilder gegen manche Verirrung damals mehr geschützt waren, so hatten doch mangelhaftes Können, oberflächliches, weil zu schnelles Arbeiten, schablonenhaftes Schaffen so manche Inkorrektheiten zur Folge, dafs zahlreiche alte Gemälde und Skulpturen vielmehr im Sinne der Verwarnung als der Empfehlung vorgeführt zu werden verdienen, was freilich nicht ausschliefst, dafs es ihnen doch an lehrreichen Einzelheiten nicht zu mangeln braucht. Bei den meistten ist das System richtig trotz mancher Unrichtigkeiten im Detail. Innerhalb dieses grofsen und sehr bestimmten Rahmens ist für Verbesserungen Raum genug, und hätten sich auf diese die Nazarener beschränkt, die monumentalen Aufgaben würden sich vor ihnen nicht znrückgezogen haben, wenigstens diejenigen nicht, für welche gröfsere Mittel aufgeboten werden konnten. An der Art, wie mehrere von denselben behandelt sind, hat der Verfasser selber Allerlei auszusetzen. Diesen Tadel hätte er auch auf die Steinle'schen Engelfiguren im Hochchore des Kölner Domes ausdehnen dürfen, welche weder in Bezug auf Zeichnung, noch in Bezug auf Farbe, noch auch in Bezug auf die so viel betonte Verständlichkeit bezw. Volksthümlichkeit den durch sie entfernten frühgothischen Bildern ebenbürtig sind. Auch gegen die grofsen Kompositionen im Frankfurter Dome erheben sich vom Standpunkte der Architektur aus manche Bedenken, und doch überragt Steinle alle Nazarener an Vielseitigkeit und deutschem Geist. Dieser Geist ist voll Naivetät und wer sie nicht besitzt, hat für die deutschen Kunstwerke des Mittelalters kein rechtes Verständnifs uud für die jetzt zu schaffenden keinen eigentlichen Beruf. Den alten Schatz, dessen Bewahrung Vervielfältigung, Popularisirung nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann, durch hingebendes Studium immer mehr in sich aufnehmen und aus der Fülle desselben heraus selbstständig schaffen, das ist die Aufgabe des christlichen Künstlers, der nur ausnahmsweise kopiren darf, vielmehr den neuen Aufgaben durch neue Leistungen entsprechen mufs.

Dafs es an solchen Meistern auch heutzutage nicht ganz fehlt, wissen diejenigen, die dem kirchlichen Kunstschaffen nicht blofs an den Akademien, sondern auch in den Werkstätten ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Einzelne darunter wiegen, so bescheiden sie sich geberden mögen, in Bezug auf Selbstständigkeit, Mannigfaltigkeit, Frische ihrer Leistungen, ganze Kategorien von Professoren auf.

Wenn der Verfasser meint, dafs bei der neuen Kirchenausstattung auf die neuen Früchte am kirchlichen Lebensbaum auf dem Gebiete des Glaubens und der Heiligkeit nicht hinreichende Rücksicht genommen werde, so beweisen die den Künstlern, vielmehr noch den Fabrikanten, in Bezug auf Herz-Jesu- und Mariä-Statuen, Lourdes-Grotten u. s. w. massenhaft zuströmenden Aufträge, dafs eher das Gegentheil der Fall ist. Aber für alle diese und viele andere Bedürfnisse des kirchlichen Kultus haben sie, die Nazarener nicht ausgenommen, kaum eine befriedigende Lösung gefunden und dadurch wiederum bewiesen, wie unbehülflich sie sein können, wenn das Mittelalter mit seinen Vorbildern sie im Stiche läfst. R.

Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen, von Dr. Franz Friedrich Leitschuh. Mit 59 Abbildungen. Berlin 1894, Verlag von Georg Siemens. (12 Mark.)

Die karolingische Kunst, namentlich die Malerei, steht bereits mehrere Jahre im Vordergrunde der Forschung, und in Deutschland hat vor Allen der leider so früh heimgegangene Janitschek das eminente Verdienst, für die Beurtheilung derselben die Fundamente gelegt, namentlich die einzelnen Schulen nachgewiesen zu haben. Auf dieser Grundlage konnte mit Sicherheit und Erfolg weitergebaut werden, und dafs es mit so viel Geschick und Fleifs geschieht, verdient alle Anerkennung. Als eine sehr anerkennenswerthe Frucht der durch die ebenerwähnten Veröffentlichungen, wie auch durch den grofsen persönlichen Einflufs gebotenen Anregung erscheint das vorliegende (im Wesentlichen bereits 1886 ausgeführte, zum Theil 1888 gedruckte) Werk, welches die karolingische Malerei nach allen kunst- und kulturgeschichtlich in Frage kommenden Gesichtspunkten behandelt, in ihrem Ursprunge und in ihrer Wirkung, in ihrer Reformthätigkeit und Ausdehnung, in ihren Mitteln und in ihren Darstellungen. Sie wird daher in Bezug auf die Quellen, aus denen sie geschöpft hat, auf die antiken und altchristlichen, die nordischen und orientalischen genau geprüft. Eine besonders gründliche, man wird fast sagen dürfen, erschöpfende Untersuchung erfährt der bezügliche Bilderkreis, dem mehr als die Hälfte des ganzen Buches gewidmet ist. Die alt- und neutestamentlichen, die geistlichen und weltlichen, die geschichtlichen und didaktischen Stoffe werden in dem ganzen Umfange, in welchem die karolingische Malerei sie in den Bereich ihrer Darstellungen gezogen hat, vorgeführt. Sodann wird den einzelnen Schulen nachgespürt, endlich der Formenkreis erörtert, wie er in den menschlichen Haltungen und Gestaltungen, den Thieren und Pflanzen, den Sinnbildern und Ornamenten zum Ausdrucke gelangt ist. Zahlreiche, zumeist gute, zum Theil aber bereits bekannte Abbildungen illustriren alle diese Nachweise und Erörterungen die in Bezug auf einige Einzelheiten wohl nicht ohne Widerspruch bleiben, gewifs aber von allen Seiten begrüfst werden als eine wesentliche Förderung der Kenntnifs dieser in der Geschichte der Kunst um so wichtigeren Episode, als ihr Einflufs aufsergewöhnlich mächtig gewesen und selbst nach einer Reihe von Jahrhunderten noch deutlich erkennbar ist. B.

Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling contenant septante illustrations dont quarante cinq reproductions photographiques d'après les oeuvres du Maître par A. J. Wauters à Bruxelles chez Dietrich & Cie. 1893.

Der um die Erforschung der altvlämischen Malerei hochverdiente Verfasser bietet hier in eleganter Aus-

stattung eine ganze Anzahl von Beiträgen zur Geschichte Memling's; mehrere neuere Gesichtspunkte und Nachweise, verschiedene Konjekturen und Hypothesen, unter denen einzelne wohl nicht unbeanstandet bleiben werden, wie denn auch die Anschauung, dafs ein Ritter auf einem Schimmel zu den Kennzeichen Memling's zähle, bereits den Widerspruch eines unserer Mitarbeiter (in Heft I Sp. 8) herausgefordert hat. — Auch die Studie über das Porträt Karls des Kühnen dürfte Zweifeln begegnen.

An der Richtigkeit der Behauptung, dafs der Künstler von Mömelingen bei Aschaffenburg stammt, (nicht aus Mainz, wie bisher angenommen wurde; vgl. diese Zeitschr. Bd. II Sp. 299 ff.) wird nicht zu zweifeln sein. — Auch die Zurückführung des grofsen Triptychons in der Sammlung Stein zu Paris auf Memling dürfte keinerlei Beanstandung erfahren. Dieses vortrefflich erhaltene Gemälde stellt in starker Ueberlebensgröfse das Brustbild des Heilandes in der Mitte von sechs singenden (lebensgrofsen) Engeln dar und auf den beiden Flügeln je fünf musizirende Engel, alle in reichster Gewandung. Bis vor fünf Jahren befanden sich diese Tafeln in der Klosterkirche zu Najera in Kastilien, wo sie hinter der Orgel keine Beachtung fanden, so dafs ihr Uebergang in den antiquarischen Betrieb keine besondere Schwierigkeit verursacht haben mag. Der Verfasser widmet ihnen eine eingehende Beschreibung, sowie historische Untersuchungen, die noch keine entgültigen Schlüsse gestatten. Einer näheren Prüfung bedarf auch noch die Frage, in welcher Zusammensetzung diese Bilder den Schmuck der Orgel gebildet haben mögen. Uebrigens ist es ein grofses Verdienst, dieses den Kunstsammlern schon länger bekannte überaus merkwürdige Triptychon in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben. Die Abbildung desselben, wie die zahlreichen sonstigen Illustrationen, die das Buch beleben, sind recht schätzenswerthe Beiträge zur Beurtheilung unseres grofsen Landsmanns Hans van Memmelingen. B.

Der Meister des Amsterdamer Kabinets mit Text von Max Lehrs. Publikation der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft. Berlin 1893—94.

Der sogenannte Meister des Amsterdamer Kabinets, dessen vollständiges Werk die Internationale Chalkographische Gesellschaft in der vorliegenden Publikation ihren Mitgliedern bietet, verdankt seinen Namen dem Umstande, dafs sich die Mehrzahl seiner Stiche (80 Blatt) seit 1806 im Riyks-Prenten-Kabinet zu Amsterdam befindet, während alle übrigen, auch die bedeutendsten Sammlungen, nur einzelne wenige seiner Hand aufzuweisen haben.

Während Duchesne ihn ohne hinreichende Beweise für einen Holländer erklärt, der um 1480 thätig war, und Renouvier ihn mit dem burgundischen Bertelmens oder Gillekin van Overheet zu identifiziren versucht, erklärt ihn Harzen zuerst für einen Süddeutschen und glaubt in ihm zugleich den Zeichner des von v. Retberg besprochenen, sogenannten ,,Mittelalterlichen Hausbuches" in der Sammlung des Fürsten von Waldenburg-Wolfegg zu erkennen. Er wollte ihn mit dem Maler Bartholomaeus Zeitblom identifiziren; Lehrs bestreitet diese Konjektur Harzen's, während er in ihm den Amsterdamer Meister erkennt. Die Blätter dieses Künstlers sind fast ausschliefslich mit der kalten Nadel gefertigt.

v. Retberg und Robert Vischer erklären unsern Meister für einen Rheinschwaben; Einflüsse von grofsen, zeitgenössischen Meistern findet Lehrs nur in einem einzigen Stiche, der an die Art des Meisters E. S. erinnert.

Aus den Wasserzeichen vermochte Lehrs keine Anhaltspunkte zu sammeln, da sich nur in 11 Stichen Papiermarken finden.

Ueberdies ist kein einziges Blatt mit einer Jahreszahl versehen, so dafs eine Datirung sehr schwierig erscheint. Doch läfst sich in der kostümlichen Uebereinstimmung mit der Mode von 1473 ein Anhalt zur Datirung finden. Mit Recht erklärt Lehrs den Amsterdamer Meister in der Freiheit der Zeichnung allen andern Stechern des XV. Jahrh. überlegen. ,,Sie sind fast durchweg mit der kalten Nadel ausgeführte Arbeiten von zartgrauem Drucke, der ihnen im Verein mit der Breite und Weichheit der Linien den Charakter von Silberstiftzeichnungen verleiht."

Seine Darstellungen sind meist dem Alltagsleben entnommen; die Figuren zeichnen sich durch etwas gedrungene Körperverhältnisse aus und haben nichts von der Magerkeit, wie die Gestalten des Meisters E. S. oder Martin Schongauer's. In der Darstellung der Thiere, besonders der Hunde, kommt dem Meister Niemand gleich.

Aus dem vollständigen Mangel eigentlicher Ornamentstiche, kirchlicher Gefäfse etc. folgert Lehrs, dafs der Meister nicht der Zunft der Goldschmiede angehört hat, sondern er nimmt an, er sei ein Maler gewesen, der zu seiner eigenen Freude die Fülle seiner Gestaltungskraft der Metallplatte anvertraut habe.

Die Ausführung der einzelnen reproduzirten Blätter durch die Reichsdruckerei in Berlin ist vollständig tadellos und macht mit dem Texte von Lehrs, des sorgfältigen bekannten Kenners der Chalkographie, diese Publikation zu einer sehr bedeutenden und werthvollen. Bei der verhältnifsmäfsig nicht grofsen Zahl (von circa 170) Mitgliedern der Gesellschaft, theils Personen, theils Kunst-Institute, wird diese Publikation als Jahresgabe für zwei Jahre vertheilt.

Es ist begreiflich, dafs sie sofort nach ihrem Erscheinen die gröfste Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat.

Der »Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin« vom 26. Januar d. J. enthält in der Kürze die Wiedergabe eines Vortrags, in welchem der Direktor des Berliner Kupferstich-Kabinets, Geheimrath Dr. Lippmann, in den Blättern des Meisters des Amsterdamer Kabinets Jugendarbeiten des älteren Hans Holbein nachzuweisen sucht. Dagegen erhebt die »Kunst-Chronik Lützow's« in der Nummer 20 vom 29. März d. J. Bedenken, hält aber an der Ansicht Harzen's fest, dafs von diesem Stecher auch das sogenannte Nürnberger Hausbuch, im Besitze des Fürsten Waldburg-Wolfegg, herrühre, was auch v. Retberg und Robert Vischer annehmen und daraus wenigstens annähernd die Zeit seiner Thätigkeit bestimmen zu können glauben.

Namentlich aus einem Blatte, dessen Gegenstand die Belagerung von Neufs vom Juli 1474—1475 bildet, glaubt der anonyme Verfasser einen Widerspruch mit der Behauptung Lippmann's folgern zu können.

Wir sind gespannt auf die Mittheilungen Lippmann's zu näherer Ausführung, die auch der Anonymus als von einer „so berufenen und sachkundigen Seite vorgebracht" anerkennt. L. Kaufmann.

Die geheime Offenbarung Johannis, 15 Vollbilder nach den Handzeichnungen Albrecht Dürer's und gleichzeitigem Text nach der Strafsburger Ausgabe von Martin Graeff. 1502. Mit einem Vorwort und begleitender Auslegung von Prof. Dr. J. N. Sepp. München 1893. Verlag von J. Hamböck.

Das gewaltige Jugendwerk Dürer's, sein von Phantasie und Kraft überströmendes Holzschnitzwerk der Apokalypse, erscheint hier in einer neuen Ausgabe, nämlich in photochemischer, daher absolut getreuer Nachbildung, zu dem überaus wohfeilen Preise von 8 Mark. Wie das geheimnifsvolle Buch, welches den Künstler zu den Darstellungen angeregt hat, so sind auch diese selbst schwer verständlich und eines Kommentars sehr bedürftig. Einen solchen bietet hier Professor Sepp, der aus dem reichen Schatze seiner vielfältigen, besonders auch mythologischen Studien, mancherlei neue Gesichtspunkte in die Erklärung der einzelnen Tafeln hineinträgt, geistreiche und phantastische, begründete und gesuchte. Dieselben werden wohl manchem Beschauer eine willkommene Veranlassung sein, in das mysteriöse heilige Buch und in die phantasiereichen Illustrationen, zu denen es den gröfsten deutschen Maler inspirirt hat, um so gründlicher sich zu vertiefen. A.

Meisterwerke der christlichen Kunst. Dritte Sammlung. Ein Grofsfolioheft mit 21 Holzschnitttafeln auf Kupferdruckpapier. Leipzig, Verlag von J. J. Weber.

Diese Sammlung enthält in grofsem Mafsstabe, theilweise in doppelter Blattgröfse ausgeführte gute Abbildungen alter und neuer Kunstwerke, besonders berühmter Gemälde. Unter ihnen sind am meisten die Italiener des XVI. und XVII. Jahrh. vertreten, von denen die Holzschnitte eine gute Vorstellung vermitteln, obwohl sie in Bezug auf die eigentliche künstlerische Wiedergabe den grofsen Photographien nicht gleichkommen, von denen aber auch jedes einzelne Exemplar viel mehr kostet, als diese ganze für 2 Mark zu erwerbende Sammlung. A.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens von Prof. Dr. P. Lehfeldt. Heft XIV: Grofsherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsgerichtsbezirke Apolda und Buttstädt. Mit 6 Lichtdruckbildern und 30 Abbild. im Text. — Heft XV: Herzogthum Sachsen-Meiningen. Amtsgerichtsbezirke Gräfenthal und Pöfsneck. Mit 6 Lichtdruckbildern und 20 Abbild. im Text. — Heft XVI: Grofsherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. AmtsgerichtsbezirkeGrofsrudestadt und Vieselbach. Mit 2 Lichtdruckbildern und 13 Abbild. im Text. — Heft XVII: Grofsherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsgerichtsbezirke Blankenhain und Ilmenau. Mit 4 Lichtdruckbildern und 25 Abbild. im Text. — Heft XVIII: Amtsgerichtsbezirk Weimar. Mit 11 Lichtdruckbildern und 62 Abbild. im Text. Jena 1892 und 1893. Verlag von Gustav Fischer.

Diese 5 zum Theil umfänglichen Hefte sind wiederum ein glänzender Beleg für den grofsen Fleifs, den findigen Sinn und das zuverlässige Urtheil des unermüdlichen Verfassers, der durch sie eine Fülle bis dahin ganz unbekannter und unbeachteter, oder nur unvollkommen veröffentlichter Denkmäler in die Kunstgeschichte einführt. Romanische wie gothische Kirchenbauten und kirchliche Ausstattungsgegenstände des Mittelalters, namentlich plastischer Art, begegnen in jedem Hefte. Aus den folgenden Jahrhunderten stehen die Profanbauten im Vordergrunde mit mancherlei interessanten Einrichtungen, und auch an merkwürdigen Objekten aus dem Bereiche der Kleinkünste fehlt es nicht. Die reichste Ausbeute liefert die Stadt Weimar, welche in dem letzten Hefte mehr als die Hälfte in Anspruch nimmt. S.

Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums zu Bergen (vgl. Bd. VI. Sp. 64 unserer Zeitschrift) veröffentlicht R. E. Bendixen »Das dritte Antemensale aus der Kirche von Aardal« sowie »Das Antemensale aus der Kirche von Nedstryen in Nordfjord«. — Jenes, nach einer photographischen Aufnahme in Lichtdruck reproduzirt, stellt in der Mitte die sitzende Gottesmutter, in den vier Ecken kleinere Szenen aus der Kindheit des Heilandes dar, aufgemalte, streng stilisirte Figuren derselben Art und Technik, wie sie auch in Deutschland, zumal im nördlichen, die frühgothischen Meister ausführten. — Viel breiter, figurenreicher und interessanter ist das zweite Antependium, von dem eine auf guter Zeichnung beruhende Abbildung beigefügt ist. Es stellt in acht runden Medaillons die Wiedereroberung des hl. Kreuzes durch den Kaiser Heraklius nach den bezüglichen Angaben in der »Legenda aurea« dar. Die Anordnung ist vortrefflich, die Zeichnung des Ornaments, der Inschriften, der Figuren mustergültig, das Ganze, im Anfange des XIV. Jahrh. entstanden, kunst- und kulturgeschichtlich recht merkwürdig, für frühgothische Kirchenausstattung ein dankbares Vorbild. S.

Neue farbige Heiligenbildchen nach älteren Zeichnungen von Steinle's sind soeben im Verlage von A. Fösser Nachfolger zu Frankfurt am Main erschienen. Die zumeist in schwere Gewänder gehüllten Figuren sind vortrefflich gezeichnet, ihre Konturen aber, vielleicht in Folge der starken Reduktion, etwas zu schwach, auch zu gleichmäfsig. Der gelbe Ton, in dem sie, wohl nur aus Wohlfeilheitsrücksichten, bis auf die Karnationsparthien gehalten sind, ist nicht glücklich, er würde besser durch den Goldton ersetzt, der jetzt den Grund beherrscht. Diese Veränderung würde vielleicht keine Erhöhung des überaus billigen Preises (100 Exemplare M. 1.60) erfordern, wenn der Grund etwa eine blaue Färbung erhielte und an die Stelle der architektonischen Einfassung (deren Zwickelornament und Färbung übrigens leicht zu verbessern wäre) eine einfache Linienumrahmung träte. H.

Abhandlungen.

Ein Sakramentar des XI. Jahrh. aus Fulda.

Mit 4 Abbildungen.



Die Universitätsbibliothek zu Göttingen besitzt ein als Cod. ms. theolog. 231 bezeichnetes Sakramentar von 29 × 27 *cm* mit 257 Blättern in 33 Lagen zu je 8 Blättern (7 fehlen). Trotz seines hohen Werthes hat es wenig Beachtung gefunden. Fehlt es doch nicht nur bei Delisle »Mémoire sur d'anciens sacramentaires«, sondern auch noch in Janitschek »Gesch. der deutschen Malerei«. Es verdient hier eine eingehende Würdigung, weil seine Bilder ein sicheres Mittel bieten, die Richtung der Fuldaer Maler zu erkennen und die Herkunft anderer Handschriften zu bestimmen. Wir wollen darum A seinen Inhalt darlegen und B sein Verhältnifs zu anderen mit Miniaturen versehenen Handschriften, welche zu Fulda in Beziehung gesetzt werden.

A. Inhalt des Sakramentars.

I. Theil. Wie fast alle älteren Sakramentare, so beginnt auch das in Rede stehende mit dem Canon der hl. Messe. Als Canonbild dient ihm aber nicht eine Kreuzigung, sondern eine in drei Streifen zerlegte Miniatur (1); im oberen sieht man die im Canon genannten, schon im Chore von St. Vitale zu Ravenna vereinten Vorbilder des Mefsopfers: Abel, Melchisedech, einen Kelch emporhebend, und Abraham, bereit seinen Sohn zu opfern. In der mittlern Abtheilung sitzen Gregor d. G., der Verfasser des Sakramentars, und Bonifatius, Fuldas Patron; in der untern sind zwei Priester und zwei Mönche zum Chorgebete versammelt. Da beide Priester und einer der Mönche Nimben tragen, stellen sie wohl Eoban, Adalard und einen dritten Gefährten des hl. Bonifatius dar. Der zweite Mönch kniet und dürfte wohl der Schreiber oder Maler des Buches sein. Fol. 2 gibt in Goldschrift auf schwarzem Grunde den Titel: »*In Christi nomine incipit liber sacramentorum de circulo anni a sancto Gregorio, papa romano, editus, qualiter missa romana celebratur*« etc. Fol. 3 folgt die Präfation in Gold auf Purpur. Dem in Gold auf Schwarz oder Purpur geschriebenen Canon fehlen leider zwei Blätter. Bonifatius und Lioba sind in den betreffenden Gebeten den gewöhnlich genannten Heiligen beigefügt, beweisen somit, dafs kein unverändertes Sakramentar Gregors vorliegt. Das Agnus Dei ist von einem Lamm begleitet, unter dem die Kirche, im Bilde einer Matrone, einen Kelch emporhält, um dessen Blut aufzunehmen. In den Ecken des Blattes sind in Kreisen die Evangelistensymbole angebracht. (2)

Dem prächtigen Canon folgen die Gebete für die einzelnen Sonntage und Feste des Kirchenjahres. Epistel, Evangelium, Graduale u. s. w. wurden bekanntlich in der ersten Hälfte des Mittelalters noch nicht in's „Mefsbuch" aufgenommen. Sowohl der Raum als der Zweck dieser Zeitschrift verbieten, auf die liturgischen Eigenheiten des Buches näher einzugehen. Eine Angabe des Wichtigsten ist aber zur Würdigung der Handschrift unerläfslich. Ihre Gebete beginnen Fol. 10 v. mit der Vigil von Weihnachten. Bei der Dominica in Quinquagesima steht ein Ordo private seu annualis poenitentiae und ein Ordo agentis publicam poenitentiam. Bei den Festen der Heiligen findet man VII Id. Octob. Natale ss. mart. Dionysii, Rustici et Eleutherii, sowie Vigilien auch für Gervasius et Protasius und für Allerheiligen. Erst nach allen Festen der Heiligen folgen die Sonntage nach Ostern, 25 Sonntage nach Pfingsten und Dom. 4, 5, 4 (!) 3, 2, 1 ante natale Domini. Um bei Beschreibung der Miniaturen Kürze mit Uebersicht zu verbinden, wird zuerst eine Ziffer anzeigen, die wievielte Miniatur besprochen ist, dann das Fest genannt, bei dem sie steht, weiterhin bei den wichtigsten Miniaturen die Gröfse der Bildfläche mit dem Rahmen in Millimeter angegeben.

3. Weihnachten. 185×90. Zur Rechten (heraldisch genommen) die Geburt Christi, zur Linken zwei Hirten vor einem Bethlehem sinnbildenden Gebäude.

4. Zweiter Weihnachtstag. Oben thront Christus in einer Mandorla. Zur Rechten strecken sechs Engel anbetend ihre Hände gegen ihn aus, zur Linken sieben andere Engel, von denen vier Kugeln halten. Der Hintergrund ist in hellem und dunkelm Lila und in Blau gestreift. Unten kniet in der Mitte auf gelbem Hintergrunde der hl. Stephanus, zu Christus aufblickend; drei rechts stehende Männer steinigen ihn; links sieht man Saulus und die Stadt Jerusalem.

5. Dritter Weihnachtstag. 180×105. (Abbildung 1.) Oben liest Johannes d. Evang. seine letzte hl. Messe in einer Apsis hinter einem kleinen quadratischen, aber über Eck gestellten und dunkelgrün behangenen Altare, worauf Kelch und Patene dargestellt sind. Der Apostel trägt eine weifse Albe und eine blaue Chorkappe. Ihr breiter Saum ist mit goldenen Quadraten verziert, in deren Mitte je ein weifser Punkt steht. Als über die Dächer der Schiffe emporsteigen. Auf den Dächern liegen rothe Pfannen. Alle Säulen sind gleich den Bogen der Seitenschiffe grün gewellt, die rothen Steine zwischen jenen Bogen haben schwarze Fugen. Am Triumphbogen folgen sich in den Steinen: Grün, Gelb, Roth, Gelb, Grün, Gelb, Roth, Gelb, Grün u. s. w.

In der unteren Hälfte der Miniatur hält Johannes, gegen neun Männer gewendet, seine Abschiedsrede und steigt in das für ihn geöffnete Grab, um dort sogleich zu sterben. Zwei Männer halten die Hand an's Gesicht. Soll der Gestus ihre Trauer anzeigen? Aber zum Zeichen der Trauer legte man die Hand an die Wangen. Vielleicht stammt der Gestus daher, dafs Gräbern Moderluft entsteigt, wenn man sie in einem Boden öffnet, in dem schon andere Leichen liegen. Zu beachten ist hier überdies das im Gegensatz zum Mantel der vornehmen Laien stehende altrömische Pal-



Abbildung 1. Letzte Messe und Begräbnifs Johannes d. Evang. Aus dem Göttinger Sakramentar fol. 15 v.; 3. Miniatur.

Agraffe dient ihr eine runde Spange. Aehnliche Spangen tragen die vornehmen Laien oft in den Miniaturen dieser Handschrift. Da auch im Andreasschrein des Trierer Domes Erzbischof Egbert eine reiche, von seinen Verwandten ihm als Weihegeschenk übergebene Spange einfügte, mufs der Gebrauch solcher Schmuckstücke im XI. Jahrh. noch Mode gewesen sein. In den Seitenschiffen sind viele Männer versammelt. Ihre Mäntel sind meist grün, ihre Gewänder gelb, violett oder roth, die Beinkleider meist grün, oft auch roth, die Schuhe schwarz mit weifsen Schnürlöchern. Das Bild zeigt die damals im Fuldaischen übliche Tracht der Laien; die Zeichnung des Gebäudes, worin sie versammelt sind, ist wichtig für die Kenntnifs der Architektur jener Gegend. Es ist eine in primitiver Weise abgebildete dreischiffige Säulenbasilika, deren Seitenschiffe vor einem Querschiff mit grofser Apsis enden. Ihre Façade wird von zwei Thürmen flankirt, die hier des Raumes wegen nicht lium des Johannes und das Handwerkszeug der Gräber. Der Hintergrund ist gestreift in Hellroth, Hellgelb, Weifs, Helllila und Hellgelb. In beiden hellgelben Streifen liegen unten Zweige, welche den Boden sinnbilden sollen.

6. Vierter Weihnachtstag. Herodes, hinter dem Soldaten stehen, sitzt vor einem Hause. Vor ihm morden drei Soldaten die Kinder unter den Augen der Mütter. Hinter den klagenden Frauen erscheint in einer Stadt der Kopf eines weinenden Weibes, vielleicht nach Matth. 2, 18 derjenige der Rachel.

7. Oktav von Weihnachten. 1. Januar. 85×80. Maria trägt, von Joseph begleitet, das göttliche Kind fünf Männern entgegen. Da man an diesem Tage damals Luc. 2, 21—32 als Perikope las, ist wohl der Gang zum Tempel geschildert.

8. Epiphanie. 6. Januar. Das Bild ist durch einen horizontalen Streifen und zwei in der Mitte aufeinander gestellte Säulen in vier Abtheilungen zerlegt. In der

ersten stehen die Könige vor der thronenden Gottesmutter, in der zweiten sieht man die Hochzeit von Cana, in der dritten die grosse Initiale zur Oratio des Festes, in der vierten Christi Taufe.

In der Mitte des Hintergrundes die Stadt Nazareth mit einem thurmreichen Thore.

11. Palmsonntag. 175×75. Die zwölf Apostel folgen dem reitenden Meister, vor dem ein Jude sein



Abbildung 2. Christus vor Pilatus und am Kreuze. Aus dem Göttinger Sakramentar fol. 60; 13. Miniatur.

Kleid auf die Erde legt. Zwei Männer stehen neben Palmbäumen, sieben kommen mit Zweigen aus der Stadt.

9. Lichtmefs. 2. Februar. 85×98. Christus wird dargebracht.

10. Verkündigung. 25. März. Maria breitet ihre Hände gegen den heranschreitenden Engel aus. Hinter ihr steht ein Pult. Hinter dem Engel soll ein Haus daran erinnern, dafs er eingetreten ist. Luc. 1, 28.

12. Donnerstag der Charwoche. Rechts ist das Abendmahl, jedenfalls nach einem älteren Bilde kopirt; denn Christus liegt auf einem vom Zeichner

nicht verstandenen Polster und reicht dem vor dem Tische stehenden Judas den Bissen. Die Apostel sitzen mit Nimben hinter einem runden Tisch. Links die Fufswaschung. Der Herr steht vor Petrus, welcher, in sitzender Stellung ohne Stuhl in der Luft schwebend, seine Füfse in ein Becken setzt. Der Apostel hat einen Nimbus, Bart und Haar sind weifs. Hinter ihm zehn Apostel mit Nimben.

13. Charfreitag. 190×240. (Abbildung 2.) Unten treten vor Pilatus bei der Façade seines Hauses zwei falsche Zeugen gegen Christus auf. Im Hause wird Pilatus von seinem Weibe gewarnt. Oben die Kreuzigung. Am zugespitzten Fufse des Kreuzes entsteigen Adam, Eva und zwei Gerechte ihren Gräbern. Der verstockte Schächer zur Linken wendet sich von Christus ab. Golden (darum in der Abbildung schwarz geworden) sind: Christi Kreuz, die Kreise um Sonne und Mond, Christi Nimbus im unteren Bilde, und die Krone des Pilatus; silbern: der Hintergrund bei Sonne und Mond, das Kreuz in Christi Nimben, der Kelch, worin das Blut aus Christi Füfsen fliefst, (wegen des Glanzes in der Photographie und darum auch in der Abbildung unsichtbar geworden), das Scepter des Pilatus und das Buch in Christi Hand. Hellgelbe Farbe haben die Kreuze der Schächer, die Gräber und das Gefäfs des Schwammträgers, etwas dunkelere: der Boden oben und unten sowie der Sitz des Pilatus. Grüne Töne erhielten: die Lendentücher der Schächer, das Kleid des Longinus, die Mäntel des Schwammträgers, der Sonne, des Pilatus, seines Schildträgers, des ersten Zeugen, das Kleid Christi u. s. w. Hell mit violetten Schatten sind das Colobium, Christi oben und sein Mantel unten. Mennigroth zeigen die Strahlenkrone der Sonne, das Kleid des Mondes, der Mantel des Longinus, die Kleider des Schwammträgers und des Pilatus u. s. w.

14. Charsamstag. Christi Leichnam wird rechts von einem ältern Manne vom Kreuze abgenommen, links von zwei Männern in ein hohes Grabmonument gebracht.

15. Ostern. Die drei Marien stehen vor einem Engel; Christus erscheint vor zwei Frauen.

16. Himmelfahrt. Christus steigt nach links auf in einer Mandorla, sein Kreuz auf die Schulter lehnend und mit erhobener Rechten. Neben ihm reden zwei Engel in Brustbildern zu Maria und zu den elf Aposteln, von denen sechs knien.

17. Pfingstfest. 180×90. Die Apostel sitzen in lebhafter Unterredung in einer Reihe nebeneinander. Im Nimbus eines jeden sieht man eine rothe Flamme. Oben in der Mitte kommt eine Taube mit Feuerzungen aus einem Halbkreise. Die Miniatur ist wohl einer guten alten Vorlage entlehnt; denn die Sitze der Apostel fehlen, wie in Nr. 12, und alle Gewänder sind sehr hell: grünlich, gelblich oder helllila. Vier Apostel haben weifses Haupthaar, nur drei sind bartlos.

18. Fest des hl. Bonifatius. 5. Juni. Er ist rechts von sechs Geistlichen begleitet und erhebt seine Hand gegen eine Bütte, worin ein nackter Mann bis zur Schulter eingetaucht ist. Ein Priester legt dem Täufling die Hand auf's Haupt. Eine Frau, die ihr Kind trägt, und vier andere Personen nahen sich. Links wird Bonifatius von sieben Rittern ermordet. Einer derselben trifft mit dem Schwert sein Buch und sein Haupt.

19. Geburt Johannes d. T. 24. Juni. Rechts steht Zacharias mit dem Rauchfafs vor einem hohen Geländer, ihm gegenüber erscheint der Engel. Links hält Zacharias eine Tafel mit der Inschrift „Johannes", neben ihm Elisabeth mit dem Kinde, vor ihm sechs Männer, im Hintergrunde eine Stadt. Die Komposition stammt aus derselben Quelle wie die beiden entsprechenden Bilder im Evangelienbuche des hl. Bernward von Hildesheim. Vergl. Beissel, »Des hl. Bernward Evangelienbuch«, Hildesheim, Lax 1891, Tafel 15 u. 16.

20. Fest der Apostelfürsten. 6. Juli. Rechts stehen Petrus und Paulus vor Nero, welcher vor einem Hause sitzt (wie Pilatus in Abbildung 1). Aus der Höhe stürzt Simon herab, zwischen zwei Teufeln, die ihn nicht mehr halten können. Links drei Scenen in einem Rahmen. Paulus wird enthauptet; Petrus betet knieend und hängt nach unten gerichtet am Kreuze. Diese Miniatur erinnert an die Mosaiken der Kapelle „Praesepe s. Mariae", welche Johann VII († 707) in St. Peter zu Rom herstellen liefs. Vergl. Garucci, »Storia« tav. 282 n. 1.

21. Fest des hl. Laurentius. 10. August. Wiederum sitzt ein Herrscher bei der Façade seines Hauses. Hinter ihm stehen sechs Soldaten, vor ihm liegt Laurentius zwischen zwei Henkern auf dem Rost.

22. Allerheiligen. 130 × 180. In der Mitte des Bildes hält die Kirche einen Kelch zum Lamme empor wie in Nr. 2. An beiden Seiten sind in vier Reihen die Brustbilder von Engeln und Heiligen gemalt: in der obersten rechts sechs Engel, links Maria mit vier Engeln, in der zweiten die zwölf Apostel und dreizehn Aelteste mit goldenen Schalen, in der dritten acht Könige und neun Königinnen (Jungfrauen?), Kugeln haltend, aber ohne Nimbus, in der untersten rechts je vier Laien und Priester mit Nimben, links acht Mönche und Nonnen ohne Nimben. Am selben Tage ist das Fest der Weihe der Kirche Fuldas durch einen grofsen Ziertitel ausgezeichnet.

23. Fest des hl. Martin. 11. Novbr. 180 × 118. In der Mitte thront Christus in grofser Gestalt auf einer grofsen Kugel, zur Rechten und Linken halten oben je drei Engel in Brustbildern Schalen oder Kugeln. Martin gibt unten rechts die Hälfte seines Mantels einem halbnackten Bettler; links schaut er aus einem Bette auf zum grofsen Christus, welcher jene Hälfte des Mantels wie eine Stola auf Schulter und Brust trägt.

24. Fest des hl. Andreas. 30. Novbr. Andreas hängt in der Mitte an einem gewöhnlichen Kreuz, zur Rechten sieben Männer, denen er predigt und oben ein den Himmel sinnbildender Halbkreis; zur Linken sitzt ein von drei Männern begleiteter Herrscher vor einem Vorhange.

25. Titelbild zum II. Theile. 180×140. Christus steht, die Rechte zum Segensgestus erhebend, in der Linken ein Buch haltend, in einer Mandorla zwischen zwei stabtragenden Engeln. Da das Bild die gröfsten Figuren des Buches enthält, zeigt es am klarsten die flotte, etwas primitive aber feste Hand des Malers.

26. Rechts naht sich der Abt in Kasel, Dalmatik und Albe mit drei Geistlichen einem Hause. Links

liegt im Hause ein Kranker zu Bett. Neben ihm stehen an einer Seite ein Mann und eine Frau, welche zum Zeichen ihrer Trauer die Hand an die Wangen legt. An der andern Seite, beim Eingange, erhebt der von zwei Geistlichen begleitete Priester die Rechte, um den Kranken zu segnen.

27. Oeffentliche Beicht. (Abbildung 3.) Vor dem Abte und sechs Geistlichen beugen sich sieben Männer und fünf Frauen, um sich als Sünder zu bekennen. Der Stab des Abtes endet in einer schwarzen mit weifsen Punkten besetzten Schlange; seine Kasel ist grün, seine gelbe Dalmatik ist roth schattirt, die weifse Albe schwarz und graugrün. Nur die Schuhe des Abtes sind aus Goldstoff, alle andern schwarz, doch haben die Laien weifse Schnürlöcher. Die Kaseln der Priester sind hellblau, gelb oder roth; in den und des Rahmens sind blaugrün. Der Thurm in der Mitte entspricht im Aufbau den in der 2. Abbildung dargestellten Façadenthürmen.

29. Vorbereitung zur Taufe. (Scrutinium.) 180×110. Im Chore der Kirche thront der Abt. Zu seiner Rechten stehen drei Priester in Kaseln; ein vierter redet im Seitenschiff zu zwei Männern, welche je ein Wickelkind auf den Armen tragen und mit erhobenem Zeigefinger ihm antworten. Im linken Seitenschiff sind drei in Dalmatiken gekleidete Diakonen dem Abte zugewandt; ein vierter spricht zu fünf Frauen, von denen wiederum zwei je ein Kind tragen. Alle diese Kinder sind bis zum Halse eingewickelt und tragen eine kegelförmige Kopfbedeckung. Diese 29. Miniatur wird mit der 17. und 25. in der Pariser Revue »Le Manuscrit« publizirt.



Abbildung 3. Oeffentliche Beicht. Aus dem Göttinger Sakramentar fol. 187; 27. Miniatur.

Kleidungsstücken der Laien sind alle Farben vertreten. Ein durch das Kopftuch der Frauen über der Stirne gebildeter Winkel zeugt für die Treue des Zeichners in Wiedergabe der Tracht. Der obere und untere Rand hat rothe oder dunkelgrüne, schwarz schattirte und mit Weifs gehöhte Blätter. In der Mitte der buntgestreiften Säulen sieht man einen goldenen Vierpafs. Die Streifen des Hintergrundes bestehen aus vielen Mischfarben.

28. Letzte Oelung. 180×120. (Abbildung 4.) Rechts tritt der Priester mit einem Kreuzträger und zwei, Kerzen haltenden Geistlichen aus einem Hause. Links salbt er den unbekleideten Kranken. Hinter ihm stehen drei Mönche, vor ihm hält einer das Oelgefäfs, ein zweiter eine vergoldete Tasche. Die Ziegel der Mauer und der Dächer sind roth, die Fugen schwarz; die Bogensteine wechseln in Blau und Gelb. Im gestreiften Himmel herrscht unten Gelb, oben Blaugrau. Das Bild ist sehr dunkel gefärbt; alle Mönche haben blaugrüne Kleidung, doch ist die Albe des Priesters zur Rechten gelb. Auch alle Blätter der grossen Kapitäle

Der II. Theil enthält Gebete für Votivmessen, den Ritus des Krankenbesuches, der Beicht, der letzten Oelung, des Begräbnisses, der Heirath und der Taufe, dann Segnungen und verschiedene Anhänge. Er ist weniger reich behandelt und von verschiedenen Händen geschrieben. Bemerkenswerth ist Fol. 185 f. der dem Missale gothicum und der mozarabischen Liturgie entlehnte Hymnus: Christe coelestis medicina Patris. Migne, Patrolog. 86 col. 972 s. Er wird mit den übrigen mozarabischen Hymnen nächstens nach spanischen Handschriften von G. Dreves in seinem »Analecta hymnica« mit neuen Varianten publizirt werden. Wichtig ist auch Fol. 192 im Ritus der letzten Oelung, eine von der heutigen abweichende sakramentale Formel, dann Fol. 187 f. eine deutsche

Beicht. Schon Brower hat in seinem »Fuldensium antiquitatum libri IIII« Seite 157 f. ein etwas jüngeres, aber fast gleichlautendes Formular abdrucken lassen. In unserem Codex beginnt die Beicht: *„Ihuuirdu gote almahtigen bigihtig. Inti allen gotes heilagon allero minero suntono. Unrehtero githanco. Unrethero uuorto. Thes ih unrehtes gisahi“*, u. s. w. Fol. 231 wird in dem Gebete für die Segnung eines metallenen Reliquienkreuzes das Gold als Symbol der Gottheit Christi, die Verzierung aus Kristall als Sinnbild eines reinen Lebens beiden Kapellen des Schlafsaales, deren östliche der Gottesmutter und deren westliche den Aposteln geweiht war, die »Rundkirche« der hh. Engel (die bis heute erhaltene Michaelskapelle), die „königliche Kapelle“ (sie stand nach Brower l. c. pag. 123 s. im Kreuzgange), die Doppelkirche der Gäste, die unten einen Altar der hh. Alexander, Eventius und Theodulos, oben einen Amandusaltar besafs, die Stephanskirche der Armen (Ecclesia egenorum), endlich die Abteikirche, bei deren Eingange zu den dort ruhenden hh. Bonifatius, Eoban,



Abbildung 4. Die letzte Oelung. Aus dem Göttinger Sakramentar fol. 192 v.; 28. Miniatur.

behandelt. Die Fol. 240 f. bei einem Umzug in den verschiedenen Räumen des Klosters zu sprechenden Gebeten geben ein Bild der Bauten Fuldas im XI. Jahrh. Sie beginnen mit der Küche, gehen dann über zur Fleischkammer (Lardarium), zur Vorrathskammer (Cellarium), zum Keller (Potionarium), Backhaus, zur neuen Tenne, zum Getreidespeicher, zur Kleiderkammer, zum Krankenhaus der Mönche und zum Gasthaus (Hospitale) an der Pforte. Nun folgen Gebete für die Kapellen, nämlich: die Marienkapelle bei der Abtswohnung, die Kapelle der ergrauten Mönche (Ecclesia senum), worin zwei Altäre standen, zu Ehren des hl. Kreuzes und der Apostel Philippus und Jakobus, die Adalhar, Eon und Antonius gebetet wurde. Der Rundgang endete im Chore mit einem Gebete zum hl. Bonifatius.

Dieser II. Theil hat nur fünf Miniaturen erhalten. Aber die vier letzten sind für dies Buch neu entworfen und bieten die wichtigsten Einzelheiten zur Kenntnifs der deutschen Tracht und Bauart jener Periode. So ergänzen und bestätigen sie das in der 2. Abbildung schon Gebotene. Vgl. oben Miniatur 25—29.

Der III. Theil bringt einen Kalender, dessen Titelbild eine blattgrofse Darstellung des Jahres und seiner Theile gibt. (30.) Zwei, einen Balken tragende Säulen dienen ihr als Rahmen. In der Mitte der Bildfläche sitzt in einem Kreise

„das Jahr", ein Greis, welcher mit der ausgestreckten Rechten das Brustbild des Mondes, mit der Linken jenes der Sonne emporhält. In dem gelben Streifen, worauf er sitzt, sind vier Räder eingezeichnet. An seinen Kreis lehnen sich, oben, unten und zur Seite, ein Kreuz bildend, vier weitere Kreise mit den Brustbildern der vier Elemente; nur die Luft (Aër) ist als Mann gebildet, die übrigen sind als Frauen gestaltet. Um diese fünf Medaillons legt sich ein kleinerer und ein gröfserer Kreis. In dem durch beide gebildeten Ringe sieht man in vier kleinen Kreisen die Jahreszeiten und zwischen ihnen die Brustbilder der Monate. Letztere sind dargestellt als Greis oder Jüngling, welcher einen auf die betreffenden Monatsbeschäftigung bezüglichen Gegenstand hält. Im Kalender erscheint bei jedem Monat ein, oft sehr antikisirendes Sternbild.

Die Zeichnung aller Bilder der Handschrift ist freilich noch sehr unvollkommen. Sind doch z. B. bei Christi Einzug die beiden Finger, welche er emporhält, so grofs wie sein Kopf. Die Wichtigkeit, welche der Zeichner der Geberdesprache beilegen mufs, weil er ja durch sie zeigt, was seine Figuren wollen, verleitet ihn stets, die Hände übermäfsig grofs zu machen. Seine Figuren sind meist gedrungen; den Faltenwurf hat er nicht ohne Geschick den Formen des Körpers angepafst. Charakteristisch sind fliegende Gewandzipfel, wie sie z. B. der vorderste Laie in der 3. Abbildung hat. Bei den Gewändern sind meist drei Farben benutzt: der Lokalton, dicke weifse Striche zum Höhen und dunklere für die Schatten. Die Aufsenkonturen sind oft schwarz, die Lippen roth gefärbt. Im Weifsen des Auges steht ein schwarzer Punkt. Die Backenknochen werden durch helle Striche angezeigt. Viele Miniaturen sind dunkel gehalten; reine, helle Farben scheinen dem Geschmack des Malers weniger entsprochen zu haben.

Im I. Theile sind fast auf jedem Blatte grofse Initialen eingemalt. Sie bestehen aus farbigem oder aus goldenem, roth eingefafstem Geriemsel, das oft künstlich verflochten und mit goldenen oder mit hell gefärbten Blättern besetzt wird. Ihr Inneres ist mit einer Farbe (Hellgrün, Hellviolett, Blau, Grün u. s. w.) gefüllt und mit Blümchen besetzt, die aus weifsen, um einen rothen Mittelpunkt gestellten Tupfen bestehen und oft einen dünnen, weissen Stil haben. Hier und da enden diese Initialen in Thierköpfen, z. B. in einem Ziegenkopf, oder sogar schon in einem Vogel, dessen Flügel, Beine und Kopf aus dem Goldstreifen herauswachsen. In einigen sind auch Bilder der Heiligen eingezeichnet. Bei den höchsten Festen setzte der Leiter dieser Schreibschule gerne in die obere Hälfte einer Blattseite eine Miniatur, in die untere rechts auf Purpurgrund eine reiche Initiale und neben sie etwas Text auf Purpur in Goldschrift.

B. Verhältnifs des Sakramentars zu andern Handschriften.

Jedenfalls haben die Fuldaer Mönche bei Herstellung dieses Buches ältere Vorlagen benutzt. Hier und da nähern ihre Miniaturen sich denen des Codex Egberti, z. B. bei der Abnahme und bei der Grablegung, auch, wie schon erwähnt, denen des Hildesheimer Evangeliars; sie gehen aber doch meist eigene Wege. Oft sind alte Vorbilder umgezeichnet. So kann z. B. in Abbildung 2 die Hinaufführung des Längsbalkens der Schächerkreuze nur durch eine vermeintliche Verbesserung erklärt werden, weil in ältern Vorlagen die Schächer an Taukreuzen hängen, und weil sie nur bei solchen die Arme so nach hinten halten können. Mehrere Scenen dürften in Fulda selbst entworfen sein, besonders diejenigen des II. Theiles (Abbildung 3 und 4).

Eine unserm Kodex sehr nahe stehende Handschrift des XI. Jahrh. besitzt die Bibliothek von Hannover in der I. 189 bezeichneten, 208 × 148 *mm* grofsen, 32 Blätter enthaltenden Passio der hh. Kilian und Margaretha. Ihre 19 Miniaturen, von den 10 die Geschichte des hl. Kilian, 9 diejenige der hl. Margaretha schildern, zeigen in hellen Farben kleine, gut erfundene und lebendig gezeichnete Figuren von 3 bis 4 *cm*. Die Gewänder haben stets drei Farben und dunkle Konturen. Ihr Grund ist mit weifsen Streifen gehöht und dann schattirt; die braun konturirten Gesichter sind mit weifs und roth modellirt.

Im III. Theile folgt den Reden der hl. Isidor und Gregor ein Gebet an die Apostel, Jünger und Jüngerinnen mit der Bitte: *Orate pro me peccatrice, ut abstrahat me Deus a mundo sicut abstraxit vos.* Es ist also wenigstens dieser Theil von einer Nonne geschrieben. Ich möchte das Ganze als Arbeit eines Frauenklosters ansehen. Eigenthümlich ist die Spielerei mit grie-

chischen Buchstaben. Steht doch auf der ersten der zum Leben der hl. Margaretha gehörenden Miniaturen neben der Martyrin in griechischen, übereinandergestellten Buchstaben: Margaretha. Die Heilige befindet sich neben einem in der Mandorla thronenden Christus und wird von ihm gekrönt. An der andern Seite krönt Christus eine durch griechische Buchstaben als „Regina" bezeichnete Frau, vielleicht eine Königin, für welche diese Handschrift angefertigt wurde. Eine über Christi Bild angebrachte Inschrift in griechischen Buchstaben vermag ich nicht zu deuten. Gegen die Entstehung in einem Frauenkloster spricht nicht die im untern Theile jener Miniatur angebrachte Figur eines Schreibers, weil sie wohl den Verfasser darstellen soll. Jedenfalls gehört dies Buch derselben Schule an, der wir auch jenes Sakramentar verdanken.

Dagegen ist das Sakramentar des XI. Jahrh. zu Lucca (Nr. 1275) der Fuldaer Schreibschule wohl abzusprechen. Es ward ihr im Archiv XII, 710 und daraufhin in der Publikation der »Trierer Ada-Handschrift« S. 106 Anm. zugeschrieben, und ich habe sie daraufhin in Lucca untersucht. Einestheils sind aber die Gründe, woraufhin man sie nach Fulda verwies, nicht durchschlagend, andererseits weicht der Stil der Malereien zu sehr ab von unserm Sakramentar und von anderen beglaubigten Fuldaer Sachen, z. B. dem Buch über Feldmesserkunst in der Vatikana (Beissel, »Vatikanische Miniaturen« Tafel 2). Das Luccaer Sakramentar ist nur ein Fragment mit acht Miniaturen für die Zeit vom Palmsonntage bis zum Feste des hl. Laurentius, also für einen Abschnitt des I. Theiles eines Sakramentars (Officium de tempore et de sanctis). Die eigenartigen Miniaturen geben: 1. den Einzug in Jerusalem, 2. die Fufswaschung, 3. die beiden Marien vor dem bei einem grofsen Grabdenkmal sitzenden Engel, 4. die Himmelfahrt, 5. das Pfingstfest, 6. das Martyrium der hh. Bonifatius und zweier Diakonen, 7. die Geburt des Täufers, 8. das Martyrium des hl. Laurentius. Um zu zeigen, wie sehr diese Miniaturen von den oben beschriebenen abweichen, genüge die Bemerkung, dafs bei der Himmelfahrt der Herr vor einem grofsen Kreuze mit erhobenen Händen aufsteigt und über ihm die Hand Gottes erscheint, dafs bei der Geburt des Johannes Zacharias neben dem Bette der liegenden Elisabeth sitzt und eine hinter dem Bette stehende Frau das nackte Kind trägt, endlich dafs Christus in keinem Bilde seinen Kreuzesnimbus trägt.

Die Miniaturen sind in scharfen Umrissen gezeichnet und gefüllt mit sehr hellen und verdünnten Farben, welche den feinen Pergamentgrund durchschimmern lassen. Die Arbeit ist fein und sicher. Dafs das Sakramentar aus Deutschland und aus einer Kirche stammt, welche den hl. Bonifatius in besonderer Art verehrte, beweisen der Text und die 6. Miniatur; welcher Kirche es aber ehedem gehörte, läfst sich einstweilen nicht bestimmen. Der Mainzer Dom und das Utrechter Museum besitzen illustrirte Handschriften, die der jetzt in der Stadtbibliothek zu Lucca aufbewahrten weit näher stehen, als das Sakramentar aus Fulda.

Es darf freilich nicht von vorneherein als sicher angenommen werden, dafs die Fuldaer Schreibstube im XI. Jahrh. in allen ihren Erzeugnissen: Schrift, Initialen und Miniaturen sich gleich blieb. Wenn in Monte-Cassino im XI. Jahrh. neben dem longobardisch-cassinensischen Stile der römisch-lateinische für die Handschriften angewandt wurde (vgl. »Stimmen aus Maria-Laach« XLIII, 517 f.), können auch in Fulda die Schreiber aufser und neben dem ältern Stil einem neuern gehuldigt haben, nämlich dem unter den Ottonen und unter Heinrich II. in Süddeutschland so glanzvoll entwickelten, der besonders aus den Handschriften von Bamberg, München und Reichenau (Trier) bekannt ist. So lange indessen eine solche Verschiedenheit nicht erwiesen ist, braucht sie nicht vorausgesetzt zu werden.

Jedenfalls wird das Göttinger Sakramentar mit seinen vielen und verschiedenartigen Bildern zur Bestimmung der wichtigen, noch so wenig beachteten Kunstschule von Fulda eine der werthvollsten Grundlagen bieten. Es verräth uns eine kräftige Hand, die zu den weiten, uralten Buchenwäldern pafst, in deren einsamer Umgebung Fulda einen Mittelpunkt bildete, von dem aus christliche Kultur sich ringsumher ausbreitete. Mehrere seiner Miniaturen zeigen uns die zum Christenthum bekehrten Einwohner, ihre Tracht und den Eifer, womit sie sich schon an den Empfang der hh. Sakramente gewöhnt haben. So ist das Sakramentar ebenso wichtig für die Kulturgeschichte, als für die Kenntnifs der Liturgie, der Kunst und sogar der Sprache der Buchonia im XI. Jahrhundert.

Exaeten. Steph. Beissel S. J.

Glocken der Marienkirche zu Rostock.

I.

Mit 2 Abbildungen.

eberaus selten ist die Verzierungsweise der Glocken, die darin besteht, dafs an denselben Reliefbilder von solchen Gröfsenabmessungen angebracht sind, wie dies bei den letzthin hier von mir besprochenen Glocken aus Münster und Lippstadt der Fall ist. Wollte man die Glocken mit grofsen figürlichen Darstellungen schmücken, zugleich aber alles fernhalten, was den Ton ungünstig beeinflussen könnte, so griff man zumeist zu der Methode, die Darstellung in den Mantel der Form einzuritzen, so dafs die Zeichnung auf der fertigen Glocke in einfacher Liniencontur leicht erhaben hervortrat.[1])

Zwei schöne Exemplare von Glocken, welche diese Verzierungsart aufweisen, besitzt die Marienkirche zu Rostock. Bei der gröfstenGlocke sind es die figuralen Darstellungen, bei der zweitgröfsten, die eines besonderen bildnerischen Schmuckes entbehrt, die den oberen Rand umgebenden Inschriften, welche in dieser Technik hergestellt sind.

Die Marienkirche von Rostock, welche schon 1232 bestand, ist ihrem Hauptbestandtheile nach ein Bau des XV. Jahrh. (1398—1472), nur die westliche Thurmanlage wird in ihrem Unterbau der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. zugeschrieben. Der letzteren Zeitperiode dürfte die zweitgenannte Glocke angehören, die hier zunächst zur Besprechung gebracht werden soll. Diese Glocke, der behufs anderweitiger Aufhängung durch Pfuscherhände leider die Krone abgeschlagen worden ist, hat eine Höhe von 1,325 *m*, bei einem unteren Durchmesser von 1,71 *m*. Ihr Gufs ist von tadelloser Schönheit. Am oberen Rande trägt sie in zwei Reihen eine Doppelinschrift, von denen die obere in der kurzen, kräftigen Ausdrucksweise der alten Glockensprüche lautet: *Consolor viva, fleo mortua, pello nociva* (Fig. 1). Die untere Reihe giebt den bekannten, Jahrhunderte hindurch mit besonderer Vorliebe angewandten Spruch: *O rex glorie veni cum pace* (Fig. 2).

Die Inschrift enthält sich somit jeder Andeutung über den Giefser oder die Zeit ihrer Entstehung. Für die angegebene Datirung spricht aber der Umstand, dafs bei Glocken die Herstellung der Buchstaben durch Einritzen bis über die Mitte des XIV. Jahrh. angedauert hat, wo sie dann den Wachsmodellbuchstaben weichen mufste.[2]) Die Buchstaben unserer Glocke sind, wie die in $^1/_4$ der natürlichen Gröfse ausgeführten Abbildungen darthun, kräftige Majuskelbuchstaben in vorherrschend uncialer Form. Während in der Inschrift der unteren Reihe jeder Buchstabe für sich, unabhängig von den übrigen dasteht, greifen die Buchstaben der oberen Reihe zum Theil so innig ineinander, dafs die Verzierungen zweier aneinander stofsenden Buchstaben mehrfach gemeinsam sind. Der Hauptschmuck ist in die Innenfläche der Buchstaben verlegt. Dieselben sind gefüllt und verziert mit einer in schöner Linienführung, in palmetten- und fächerartigen Bildungen sich ergehenden Ornamentik, die stellenweise noch an die romanische Stilepoche erinnert. Bei dem Initial, wie er seit dem XIII. Jahrh. zur Entwicklung gelangte, um in dem XV. und XVI. Jahrh. seine höchste künstlerische Ausbildung zu finden, war der Initial nur der Träger der ornamentalen oder figürlichen Musterung, die für sich selbstständig zu wirken bestimmt war. Daneben schuf sich die Verzierungslust noch eine Ornamentik, die rein kalligraphischer Art war, indem einerseits die den Körper der Buchstaben abschliefsenden Striche in Linien, Schnörkel, und Fäden ausgezogen, andererseits der Körper des Buchstabens mit solchen Linien und Schnörkeln begleitet wurde. Diese Art von Musterung, die sich anfangs noch an die ältere Pflanzenornamentik, später mehr an die mathematische Bildung des gothischen Ornamentes anlehnte, war schon zu Ende des XIII. Jahrh. voll ausgebildet.[3]) Ihre Anwendung zeigen auch die Buchstaben der Rostocker Glocke.

Es ist mir keine andere in der gleichen Technik ausgeführte Glockeninschrift bekannt, die in dem Reichthum der Ornamentation einen

[1]) Vgl. Sp. 181 des VI. Jahrganges dieser Zeitschrift.

[2]) Siehe Schoenermark »Die Altersbestimmung der Glocken«, Berlin (1889) S. 16 und Otte an der unter Note 5 Sp. 87) angegebenen Stelle.

[3]) Vgl. hierzu Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei«, Berlin (1890), S. 107 f. u. 170, und besonders die einschlägigen Erörterungen bei Lamprecht »Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrh.«, Leipzig (1882) S. 25.



Fig. 1. Glocke der Marienkirche zu Rostock. (Obere Inschriftreihe.)

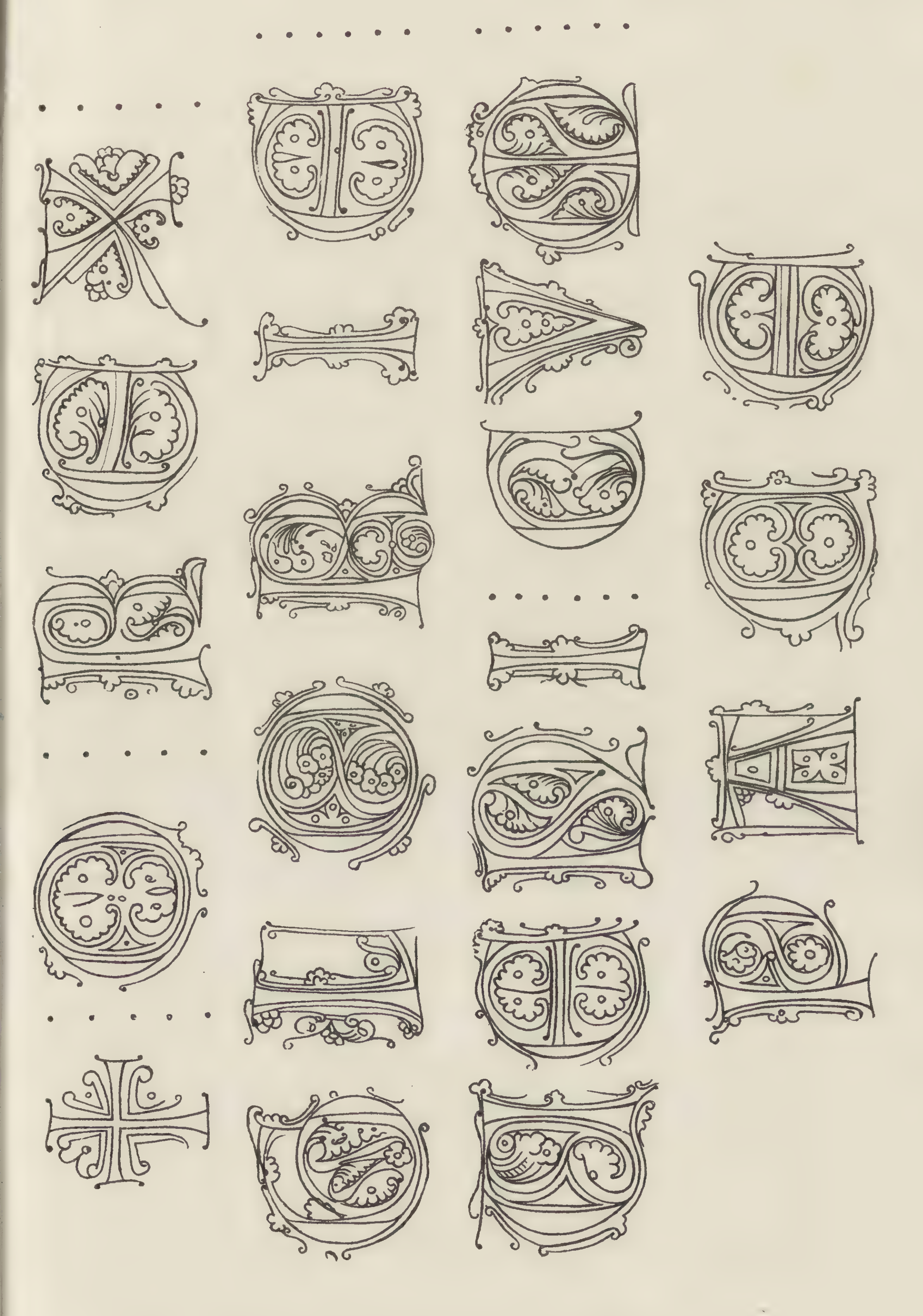


Fig. 2. Glocke der Marienkirche zu Rostock. (Untere Inschriftreihe.)

Vergleich aufnehmen könnte. Die Glocke von Nelben a. d. Saale z. B., von welcher Otte angiebt, dafs ihre Majuskeln mit einer beengenden Masse feiner Zierlinien geradezu überladen seien, ist, nach den Abbildungen zu urtheilen, wesentlich einfacher als die Rostocker Glocke.[4] An diese und einige ähnliche Glocken knüpft Otte nun eine Bemerkung allgemeiner Natur, die ein kurzes Eingehen erforderlich macht.[5]

Ich habe mich oben dahin ausgesprochen, dafs die Inschrift durch Einritzen der Buchstaben mittels eines spitzen Instrumentes in den Mantel der Form hergestellt worden sei. Diese Art der Herstellung, sagt nun Otte, „bedingte einfache Züge, deren Deutlichkeit und Schönheit zunächst von der Sorgfalt und Sicherheit des Schreibers abhing". . . . „Seit etwa der Mitte des XIII. und im Laufe des XIV. Jahrh. kommen indefs auch mehr oder weniger, zuweilen überreich verzierte kalligraphische Inschriften vor, die nicht in der angegebenen Weise hergestellt sein können, da der Schreiber, auch wenn er die grösste Kunstfertigkeit besessen hätte, zur Zeichnung der feinen Schnörkel u. s. w. innerhalb des Mantels keinen freien Spielraum gehabt hätte." . . . Bei Glocken aber nach Art der Nelbener erscheint ihm „die mühselige Eingravirung der Zierlinien auf der Innenfläche des Mantels wegen der Unbequemlichkeit geradezu unmöglich". Er hält aber wegen des in den Grundstrichen bandartigen Querschnittes und dem kaum $1^1/_2$ *mm* hohen Flachrelief auch die erst später gebräuchlich gewordene Ausführung über Wachsmodellen, die dem Hemde der Glockenform aufgeklebt wurden, für ausgeschlossen und entscheidet sich deshalb für die Annahme einer mechanischen Herstellung der Schrift durch Buchstabenstempel, seien das nun Patrizen gewesen zum vertieften Abdruck auf eine frisch aufgetragene dünne Lage Zierlehm im Mantel, oder Matrizen, die sich auf dem Wachs- oder Talgüberzuge des Hemdes der Form erhaben abdruckten. Diese Anwendung der Buchstabenstempel, gewissermafsen also eine Vorwegnahme der Buchdruckerkunst mit beweglichen Lettern erscheint dann Otte dadurch zur Evidenz erhoben, dass sich in der Provinz Sachsen mehrere noch vorhandene, ohne Zweifel von demselben Giefser herrührende Glocken nachweisen lassen, auf denen sich genau derselbe Duktus der Schrift findet. Selbst wenn in einem Einzelfall der Nachweis geführt werden könnte, dafs diese Uebereinstimmung in der Linienführung nur in der Anwendung eines und desselben Stempels seine Erklärung fände, so läge darum doch immer noch kein Grund vor, daraus einen verallgemeinernden Schlufs zu ziehen. Bei aller Verehrung gegen den hingeschiedenen Altmeister auf dem Gebiete der Glockenkunde glaube ich mich doch dahin aussprechen zu müssen, dafs seine Beweisführung nicht zutrifft. Und der Gegenbeweis ist gerade durch die Rostocker Glocke unschwer zu führen, weil hier eine Reihe von Umständen zusammentreffen, die sich mit der Anwendung von Buchstabenstempeln nicht vereinigen, bei der Annahme einer freihändigen Eingravirung aber leicht erklären lassen.

Hätte sich der Giefser zur Hervorbringung der Buchstaben fester Stempel bedient, so würde sich ein und derselbe Buchstabe mehrfach wiederholen müssen, weil es als vollkommen ausgeschlossen zu betrachten ist, dafs für jede Wiederholung eines einzelnen Buchstabens auch ein neuer Stempel geschnitten worden ist. In der Glockeninschrift von Rostock kommt nun aber kein einziger Buchstabe vor, der mit einem zweiten so weit übereinstimmte, dafs an die Anwendung eines Stempels gedacht werden könnte. So treten z. B. die Buchstaben A, I, R, U je viermal, S fünfmal, E sechsmal, O sogar neunmal auf, ohne dafs sich auch nur einmal dieselbe Buchstabenform wiederholt.

Wie vorsichtig man beim Abdruck eines Siegels oder Stempels zu Werke gehen muss, um die richtige Stellung zu halten, ist bekannt; die korrekte Stellung der Buchstaben in der vorliegenden Inschrift wird aber deshalb nicht geradezu als eine Unmöglichkeit zu erachten sein. Eine solche würde man aber darin finden müssen, wenn man annehmen wollte, dafs die Buchstaben der oberen Reihe durch Abdrücke von einzelnen Stempeln entstanden seien. Die Buchstaben derselben sind in ihrem Ornament zum Theil so innig miteinander verwachsen, dafs eine Trennung gar nicht angängig ist, also nur die Annahme übrig bliebe, dafs der Giefser eine Reihe von Stempeln geführt habe, die mehrere Buchstaben enthielten. Das war aber sicherlich nicht der Fall.

[4]) Abbildung der Inschrift mitgetheilt von Grössler »Glocken des Mansfelder Seekreises«, Zeitschrift des Harzvereins. Bd. XI (1878). S. 36.

[5]) Otte »Zur Glockenkunde«, Nachgelassenes Bruchstück [Zur Erinnerung an Heinrich Otte]. Halle (1891). S. 39 ff.

Und nun noch ein drittes Moment, das gegen Otte spricht, gleichgültig ob man sich den Stempel als Patrize oder Matrize denken will. Die Buchstaben der Rostocker Glocke haben eine Höhe von 10 *cm*, und dabei sind ihre Linien so zart, dafs sie fast wie hingehaucht erscheinen. Diese Gleichmäfsigkeit des Abdruckes würde bei der Annahme von Buchstabenstempeln zur Voraussetzung haben, dafs die Linien auf dem Stempel ebenso leicht gehalten waren, weil sonst sicherlich der Stempelgrund an der einen oder anderen Stelle einen tieferen Abdruck hervorgerufen hätte. Solche Stempel kann man sich nun aber ferner nicht anders wie als Holzstempel denken. Wie wäre es nun möglich, mit Stempeln von solchem Umfange wie sie hier durch die Gröfse der Buchstaben bedingt sind, in einer weichen Masse einen Abdruck herzustellen, ohne dafs zugleich wenigstens hier und dort auch die Randlinien des Stempels sich mitabgedrückt hätten? Das Operiren mit einem solchen Stempel scheint um so weniger denkbar, wenn weiter berücksichtigt wird, dafs der Abdruck entweder als Patrize auf einer konkaven, oder als Matrize auf einer konvexen, in beiden Fällen aber auf einer runden Fläche geschehen mufste. Dafs der Stempel in einer Rundung, und zwar in der der jedesmaligen Glocke entprechenden Rundung gebildet war, gehört zu den Annahmen, die aus technischen Gründen als ausgeschlossen zu betrachten sind.

Jeder einzelne der hier hervorgehobenen Punkte genügt, um daraus den Schlufs zu ziehen, dafs die hier mitgetheilte Inschrift der Rostocker Glocke nicht mit Buchstabenstempeln, sondern, da auch aus den schon von Otte hervorgehobenen Gründen an eine Zuhülfenahme von Wachsmodellen nicht zu denken ist, nur durch freies Einritzen in den Mantel der Form hergestellt sein kann. Mufs aber hiernach daran festgehalten werden, dafs dieses Verfahren bei diesen so überreich verzierten Buchstaben stattgehabt hat, so liegt um so weniger ein Anhalt vor, dieselbe Herstellungsart bei den sonstigen kalligraphisch verzierten Glocken des XIII. und XIV. Jahrh. im Allgemeinen zu verwerfen.

Wenn Otte die mühselige Eingravirung der feinen Schnörkel u. s. w. auf der Innenfläche des Mantels für geradezu unmöglich hält, weil der Schreiber, auch wenn er die gröfste Kunstfertigkeit besessen hätte, zur Zeichnung innerhalb des Mantels keinen freien Spielraum gehabt hätte, so scheint es mir nun aber auch, dafs er die mit dem Einritzen verbundenen Schwierigkeiten sich etwas übertrieben vorstellt. Dafs die Rostocker Buchstaben nicht vollständig freihändig in den Mantel eingeschrieben worden sind, davon bin auch ich überzeugt. Ihr Zeichner war sicherlich ein Mann, dem die Initialtechnik durch lange Uebung vollständig geläufig war, aber auch einem solchen traue ich die Leistung nicht zu, solche Buchstaben in der festen fehlerlosen Linienführung und dazu noch im Spiegelbilde, also verkehrt, direkt in den Lehm des Glockenmantels einzuzeichnen. Es zwingt aber auch nichts zu solcher Annahme. Ich glaube vielmehr auch an eine Art mechanischer Uebertragung, aber nicht durch Stempel, sondern mittels Schablone, also einer ähnlich einfachen Manipulation, wie sie in den verschiedenen Arten der Schablonenmalerei, der Leinenstickerei u. s.w. noch jetzt gang und gäbe ist. In den Schablonen sind bekanntlich die die Zeichnung bildenden Linien durchlöchert, ein Ueberstreichen derselben mit irgend einer farbigen Masse läfst dieselbe auf der Unterfläche sofort hervortreten. Bei den hier in Rede stehenden Glockeninschriften wird man sich das Verfahren genau in der gleichen Weise vorstellen können. Der Zeichner konnte sich seine Inschrift zu Hause so kunstreich, wie er nur irgend wollte, in aller Ruhe und Bequemlichkeit auftragen. Zur Uebertragung auf die Glocke selbst — um die Verkehrtschrift zu erhalten, brauchte man dabei die Schablone nur umzudrehen — sowie zur Einritzung der vorgezeichneten Buchstabenlinien bedurfte es dann weiter keiner aufsergewöhnlichen Geschicklichkeit.

Da die Glockengiefser nun auch sicherlich selbst eigene Schablonen besessen, hin und wieder auch die gebrauchten Schablonen für sich behalten und dieselben gelegentlich bei anderen Glocken verwendet haben werden, so findet damit auch der Umstand, dafs in verschiedenen Orten sich Glocken vorfinden, deren Buchstaben genau denselben Duktus zeigen, seine einfache Erklärung.

Mögen übrigens diese schönen Glockeninschriften dieser dankbaren aber vollständig vernachlässigten Methode der Glockenverzierung auf's Neue die Aufmerksamkeit zuwenden!

Freiburg (Schw.). W. Effmann.

Frühgothische Truhe in Wernigerode.

Mit Abbildung.



Die hier abgebildete Truhe, über welche ich die näheren Angaben der Güte des Herrn Bildhauers G. Kuntzsch verdanke, 1,30 *m* breit, 0,80 *m* hoch, 0,80 *m* tief, ist aus gespaltenem Eichenholz in sehr primitivem Verbande gefertigt. Die Seitenwände sind mit Feder in die Nuthe der Vorder- und Rückwand eingefügt und mit diesen auf den Ecken auch noch durch verkröpfte Eisen zusammengebunden. Die Vorderseite besteht aus fünf Theilen: den beiden auffassenden Gliedes gewinnen. — Die an diese anstofsenden Zwickel sollen offenbar als Verzierungen und Verstärkungen zu gleicher Zeit dienen. — Die Seitentheile sind je durch sechs Füllungen gegliedert, die noch eine sehr einfache, fast plumpe Behandlung zeigen, wie sie diesen Erstlingsversuchen eigen sind, in die Möbelkonstruktion das neue Gesetz einzuführen, welches erst im XV. Jahrh. zum Durchbruch gelangt. — Der Deckel wird, nach Art der Fafsdeckelbehandlung, durch Holzzapfen zusammen-



recht stehenden Pfosten und den drei horizontal dazwischen gespannten und darin eingezapften Mittelstücken. Sie verbinden sich zu einer geraden, durch flachgeschnitztes Mafswerk gleichmäfsig verzierten, also nicht aus Rahmenwerk und Füllung organisch gebildeten Fläche. Das streng gezeichnete, flach geschnitzte Mafswerk, welches sie belebt, füllt dieselbe vortrefflich aus. Die unter dem Spitzgiebelfries herlaufende Medaillonsborte dient jenem als fein empfundene Basis, und dafs unter ihren Eckpaaren als Stempelverzierungen die Spitzbogen sich wiederholen, wirkt vorzüglich, zugleich zur Markirung der Eckpfosten, die dadurch den Charakter nicht nur eines aufstrebenden, sondern auch eines eingehalten, aber auch durch darübergelegte Eisenschienen. So vereinigt sich Alles, um dieses Möbel als eine tüchtige Handwerksleistung erscheinen zu lassen, aber auch als ein Kunstprodukt, denn der ganze Dekor ist nicht nur korrekt entworfen, sondern auch harmonisch durchgeführt und in einer dem Holzmaterial durchaus entsprechenden Weise, so dafs es als mustergültiges Vorbild empfohlen zu werden verdient, wenn es sich um die Verzierung eines frühgothischen Möbels handelt. — Der Frühzeit des gothischen Stiles gehört nämlich diese Truhe an. Darauf weisen mit Bestimmtheit alle Einzelheiten hin. Das untere Zwickelblatt zeigt sogar noch spätromanische Reminiscenzen. Schnütgen.

Bücherschau.

Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient. Von Dr. Paul Keppler. Mit 106 Abbildungen, einem Plan der Kirche des hl. Grabes und zwei Karten. Freiburg 1894, Herder's Verlag (8 Mark).

An Beschreibungen des heiligen Landes und der angrenzenden Länder ist eher Ueberflufs als Mangel. In den einen tritt das erbauliche, in den andern das geschichtliche, in weiteren das topographische Moment in den Vordergrund, in manchen vornehmlich das rein subjektive persönlicher Eindrücke und Erlebnisse. Hier hat der Verstand fast ganz allein, dort fast nur das Herz bezw. die Phantasie die Feder geführt, hier Hyperkritik und Zweifelsucht, dort Leichtgläubigkeit, die an Aberglauben grenzt. Schwer ist es, hier die richtige Mitte zu halten; sie setzt viel gesunden Sinn, ein glückliches Naturell und eine Fülle von Kenntnissen voraus. In schönem Bunde findet sich dies und noch mehr vereint bei dem Verfasser der vorliegenden, volle 500 Seiten umfassenden Schrift, der Exeget von Beruf, Archäologe von Fach, sehr reich an Geist wie Gemüth und mit einer Darstellungsgabe ausgestattet ist, die ihm längst in den obersten Reihen seine Stelle angewiesen hat. Sehr verwandt erscheint daher sein Buch den aus demselben Verlage hervorgegangenen, ebenso ausgestatteten Reisebildern von Baumgartner, die reicher an Beschreibungen sind, aber vielleicht etwas ärmer an Reflexionen, was freilich zum grofsen Theil seinen Grund haben mag in der grofsen Verschiedenheit der bezüglichen Länder.

Die Reise hat nur vom 10. März bis 22. Mai 1892 gedauert, trotzdem Aegypten, Palästina, Syrien, Kleinasien, Griechenland umfafst, bezw. berührt. Sie ist mehr Pilgerfahrt als Forschungsreise gewesen, defswegen beherrschen die höheren, die religiösen Gesichtspunkte das Ganze wie alle einzelnen Theile. Mag er das Meer beschreiben, oder die Geheimnisse der Wüste verrathen; mag er die Leichenfelder reden lassen in Kairo oder um Jerusalem, in Damaskus oder in Konstantinopel; mag er die Eindrücke schildern der Pyramiden oder der griechischen Tempel, der römischen Bauwerke oder der Moscheen, alle Erwägungen klingen immer und überall aus in die ewigen Wahrheiten und das Sursum corda! ist der beständige Refrain. Trotzdem wirkt dieser nicht aufdringlich, auch nicht ermüdend, denn stets sind diese Konklusionen den betreffenden Gruppen angepafst, ihrem Wesen, ihrer Eigenart, ihrer Geschichte. Weil der Verfasser sie durch eingehendes Studium längst kennt und jetzt durch sorgfältige, frische Beobachtung selbstständig prüft, defswegen erscheinen die Urtheile so unmittelbar, so begründet, so zuverlässig. — Viel mehr, als sonst üblich ist, hat er, der feinsinnige Kunstforscher, den Kunstdenkmälern seine Aufmerksamkeit zugewendet, vor Allem den Bauwerken, aber auch den Erzeugnissen der Plastik, der Malerei, sogar der Kleinkünste. Sehr eingehend beschäftigt er sich mit den ägyptischen Denkmälern, deren Ernst, Würde, Gesetzmäfsigkeit ihm hohe Bewunderung abnöthigen, sogar den Wunsch, dafs das Kunstschaffen unserer Tage in Manchem von ihnen lernen möge. Ihnen gegenüber erscheinen ihm die arabischen Kunstschöpfungen als unselbstständig und unorganisch, was aber doch nicht ausschliefst, dafs die Moscheen für die Bedürfnisse des Islam speziell eingerichtete Bauwerke von grofser Mannigfaltigkeit und erstaunlicher Wirkung sind, und dafs die Araber es nicht blofs im Ornament, worauf der Verfasser besonders hinweist, sondern in allen Ausstattungskünsten, in Stein und Holz, in Thon und Glas, in Metall und Weberei zu einer bis in die letzten Jahrhunderte anhaltenden staunenswerthen Fertigkeit nach Form und Technik gebracht haben. Das in den Ruinen der alten Hâkim-Moschee zu Kairo vor einigen Jahren eingerichtete Kunstgewerbemuseum, welches vornehmlich aus den Schatzbeständen der Moscheen sich rekrutirt, liefert dafür glänzende Belege in grofser Zahl. Viel sympathischer steht der Verfasser wiederum, und mit Recht, den altgriechischen Tempeln und Götterbildern gegenüber, und gerne verweilt er bei den altchristlichen Kirchen Konstantinopels, die sämmtlich dem Mohamedanismus zum Opfer gefallen sind. — Die Kirche des hl. Grabes erfährt eine sehr eingehende Analyse an der Hand zuverlässiger Abbildungen, wie überhaupt das gesammte Illustrationsmaterial die Beschreibungen in sehr wirksamer Weise unterstützt.

Diese wenigen Andeutungen aus dem so inhaltreichen Buche mögen genügen, um dasselbe zu kennzeichnen als eine unentbehrliche Anleitung für Jeden, der den Orient, zumal das heilige Land, besuchen will, als eine unschätzbare Erinnerung für Jeden, der es besucht hat, als eine überaus anregende, belehrende, erhebende, ergreifende Lektüre für Alle, die im Geiste in den Fufsstapfen des Heilandes wandern möchten, wie auf den grofsen Heerstrafsen, welche den Zug der Menschheit bezeichnen im Ablauf der Weltgeschichte.

Schnütgen.

Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen von Hermann Ehrenberg. Berlin 1893, Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn.

Der Verfasser hat es sich zur Aufgabe gestellt, die Kunstdenkmäler der Provinz Posen geschichtlich zu ordnen, und es ist ihm gelungen, den ziemlich undankbaren Stoff in äufserst knapper anziehender Form zu behandeln. Undankbar ist die Aufgabe deshalb zu nennen, weil Meisterwerke der Kunst und hervorragende Monumentalbauten in dieser Gegend unseres Vaterlandes eigentlich nicht zu finden sind und der Leser die Entdeckung ungekannter Kunstschätze in diesem Buche nicht erwarten darf. Die Geschichte der Kunst bleibt fast allein beschränkt auf das Gebiet der Baukunst, da die Bildhauerei, Malerei und die meisten Zweige des Kunsthandwerks hier niemals geblüht haben und auch Erzeugnisse der Kunst, wegen des geringen Wohlstandes, hier niemals in starkem Maafse eingeführt worden sind, so dafs auch davon heute nur wenig noch anzutreffen ist. Die besseren Denkmäler der Baukunst sind aber wieder beschränkt auf wenige Jahrzehnte des XVI. XVII und XVIII. Jahrh., da die Bauten früherer Jahrhunderte

theils verschwunden sind, theils aber so weit sie erhalten von nur geringem Kunstwerth sind, so dafs sie kaum den Anspruch erheben können, in einer Kunstgeschichte Erwähnung zu finden aufser wegen ihrer kulturellen Bedeutung. Es steht hier eben Alles, was in dieser früheren Zeit entstanden ist, unter dem Zeichen äufserster Sparsamkeit und Aermlichkeit, für die Entwicklung der Kunst ein schlechter Nährboden. Die Verhältnisse besserten sich in der an sich von der Natur reich gesegneten Provinz erst nach dem letzten politischen Aufschwung Polens, zusammenfallend mit der Blüthezeit des Barockstils in Italien. Ganz hervorragende Mittel wurden damals für den Kirchenbau von auswärts eingeführt, wodurch man die Gegenreformation erfolgreich unterstützte.

Aus dieser Zeit stammt eine grofse Zahl prunkvoller Kirchenbauten in den gröfseren Städten der Provinz, und vor allem Posen selbst hat einige Beispiele aufzuweisen, welche mit den besseren Kirchenbauten im Barockstil anderer Länder wetteifern. Diese Werke können jedoch kaum den Anspruch machen, als Denkmäler der Kunstpflege dortiger Gegenden zu gelten, da sie meist von ausländischen Künstlern und Kunsthandwerkern entworfen und ausgeführt sind. Die wenigen Spuren eigener heimathlicher Kunstpflege hat der Verfasser mit grofser Sorgfalt verfolgt und klar gelegt. Meist sind es deutsche Einwanderer, welche sich auf dem Gebiete der Kunst verdient gemacht haben, wie überhaupt deutschem Fleifse die Kolonisation dieses durch elendeste Mifswirthschaft in der Entwicklung zurückgehaltenen Landstriches zu danken ist. So sind z. B. die ältesten Ordenssitze von den Mönchen der Altenberger Abtei gegründet, von deren Bauten in der Provinz Posen allerdings so gut wie nichts mehr erhalten ist.

Besonders anziehend ist in dem Werke die Baugeschichte einzelner bedeutender Bauten behandelt, wozu dem Verfasser, wie er selbst hervorhebt, die sehr geordneten Bücher der städtischen Verwaltung zu Gebote standen, welche noch heute ein gutes Zeichen des ordnungsliebenden Bürgerthums älterer Zeiten sind. Einen grossen Theil des von dem Verfasser aufgefundenen Materials von Schriftstücken, welche über die Geschichte der wichtigeren öffentlichen Bauten Aufschlufs geben, hat derselbe im Anhang beigefügt. In diesem Aktenmaterial, welches ein äufserst anziehendes Kulturbild vor uns entwickelt, fällt besonders angenehm auf, welche Sorgfalt in damaliger Zeit des späten Mittelalters, von uns leicht als eine wilde Zeit bezeichnet, sowohl Fürsten wie städtische Verwaltungen auf die künstlerische Ausführung ihrer wichtigeren öffentlichen Bauten legten; wie sie sich bemühten, oft von weither den geeigneten Meister für ihren Rathhaus- oder Kirchenbau sich zu verschaffen und selbst dort, wo die Mittel nur kärgliche waren, darauf Werth legten, dafs das zu errichtende Gebäude vollendet sei und das Beste biete, was man zu leisten im Stande war. Entweder war man in der Erkenntnifs von dem Werthe der Kunst bezw. des Künstlers weiter als heute oder, was wohl treffender ist, die ausschlaggebende Entscheidung lag mehr in den Händen kunstverständiger Männer und hatte nicht wie heute einer grofsen gleichgültigen Majorität gegenüber sich schwer Geltung zu verschaffen. Wo heute über wichtige Kunstfragen Provinzial- und Stadtverwaltungen, Kirchenvorstände und andere durch Wahl zusammengesetzte, vielköpfige Körperschaften zu entscheiden haben, lag früher oft das Loos in den Händen kunstsinniger Fürsten, Bischöfe und reicher Kunstmäcene. Es wäre daher zu damaliger Zeit undenkbar gewesen, dafs ein wichtigerer Monumentalbau, wie z. B. das Rathhaus in Posen, dem ortsansässigen Rathszimmermeister übertragen wurde. Die Wirkung des alten und neuen Verfahrens für die Kunst kann man am Besten an dem alten und neuen Rathhausbau dieser Stadt beobachten, und wenn das alte Stadttheater in Posen noch stände, welches einem Neubau hat Platz machen müssen, würde es einen ähnlichen Vergleich und einen weiteren Beleg liefern dafür, dafs ein Kunstwerk eben nur von geübter Künstlerhand durchgeführt werden kann. Dafs es nicht genügt, eine Konkurrenz zur Erlangung von Skizzen auszuschreiben, um alsdann von dritter Hand danach den Bau auszuführen, scheint eben so wahr, wie es unmöglich erscheint, ein gutes Bild nach der Skizze eines Künstlers von der Hand eines Anstreichers angefertigt zu erlangen.

Trotzdem ist dieses Verfahren auf dem Gebiete der Baukunst heute leider an der Tagesordnung, obwohl grade dieser Zweig der Kunst der erfahrenen und gereiften Künstlerhand am allerwenigsten entrathen kann. Wenn das vorliegende Buch dazu beitragen würde, den hauptsächlich durch die städtischen Verwaltungen in ganz Deutschland grofs gezogenen Dilettantismus an den städtischen Gebäuden wieder zu beseitigen, so würde ihm ein grofses Verdienst zuzuschreiben sein.

Köln. Bernhard Below.

Marien-Legenden von österreichischen Gnadenorten, XX Bilder im Chor der Votivkirche in Wien von J. M. Trenkwald, in Holzschnitt ausgeführt von F. W. Bader. Einleitung und erklärender Text von Dr. Heinrich Swoboda. Wien, St. Norbertus Buch- und Kunstdruckerei. (Mk. 6.40).

In dem Kapellenkranz der Wiener Votivkirche die so sinnigen Marien-Legenden zur Darstellung zu bringen, denen die hervorragendsten österreichischen Gnadenorte in den verschiedenen Kronländern ihren Ursprung verdanken, war eine ungemein glückliche Idee. Die Ausführung derselben durch Professor Trenkwald, den bedeutendsten Schüler Führich's, hat längst die verdiente Anerkennung gefunden. Denn die feine Empfindung, mit der er die einzelnen, zumeist sehr eigenartigen Szenen aufgefafst, die kräftige Manier, mit der er sie im Ausdruck, in der Gruppirung, in der landschaftlichen Umgebung dargestellt hat, spricht eine so anmuthende wie verständliche Sprache. Es war daher sehr angezeigt, sie zu reproduziren, und die vorliegenden Holzschnitte haben dieses in ebenso vortrefflicher Weise besorgt, wie die Erklärungen mit dem Inhalt der einzelnen Bilder vertraut machen. Möge daher die hübsch ausgestattete Mappe recht viele Liebhaber finden! G.









Flandrischer Schrank des XV. Jahrhunderts.

Abhandlungen.

Flandrischer Schrank des XV. Jahrh.

Mit Lichtdruck (Tafel IV).



In den holländischen Maasniederungen ist neuerlich eines jener seltenen Möbel aus der Zeitwende aufgefunden worden, wo die burgundischen Niederlande wie auf den übrigen Kunstgebieten so auch in dem Profanmobilar die Führung des Geschmackes Frankreich streitig machten und flandrische Meister dem ausklingenden Mittelalter eine neue künstlerische Offenbarung gaben.

Das hier in der Vorderansicht und seinen beiden Schmalseiten wiedergegebene Kunstwerk ist in seiner einfachen Strenge und Stilreinheit für die Beurtheilung des vornehmeren Mobilars aus der Zeit jener ersten niederländischen Kunstblüthe ungleich belehrender, auch für eine moderne Abwandlung nutzbarer, als die meisten im Brüsseler Museum und in dem Hôtel Cluny in Paris als Möbeltypen jener Zeit ausgegebenen Prunkschränke, welche mit ganz vereinzelten Ausnahmen entweder durch sinnlose Zusammensetzung verschiedener, wenn auch gleichzeitiger Bruchtheile oder durch brutale neuere Ergänzungen jedes kritische Auge verletzen dessenungeachtet aber in ihrer komponirten Ungeheuerlichkeit alle Museumsleitungen zu überdauern scheinen.

In Eichenholz ausgeführt, ist unser Möbel ein doppelgeschossiger Kastenschrank mit je einer Mittelthür zwischen zwei schmalen Füllungen, der aber durch den Rhythmus seiner Eintheilung und Gliederung sowie durch eine schmuckreiche Ausbildung der Seiten in durchbrochenem Maafswerk einen ganz besonderen Reiz erhält. Die von einem wirkungsvollen mit kräftigen Rundstäben durchsetzten Gesimse bekrönte obere Etage, ein Drittel der Schrankhöhe einnehmend, belebt als künstlerischer Mittelpunkt die Flachnische des Thürchens mit einer überaus anmuthigen Madonnenfigur. Die fromme Lieblichkeit des von einer Krone überragten und von lang herniederwallendem Haargelock umrahmten Antlitzes der Himmelskönigin, die naive Freude des Kindes über einen Apfel, den die rechte Hand der Mutter ihm hinreicht, der Flufs der Gewandung in den leicht stilisirten, seitlich bis über die als Schemel dienende Mondsichel hinabgleitenden Falten, dies Alles bis zu den symbolischen Blumen im Grunde erinnert unwillkürlich an die Madonnentypen Martin Schongauer's aus jener Zeit seines flandrischen Aufenthalts, wo er die ganze tiefe Innigkeit der van Eyck'schen Schule in die einfachen Konturen des Grabstichels übersetzte. Plastisch ist hier mit wenigen Mitteln dieselbe Wirkung erzielt. An der Schlofsseite des Thürchens zieht sich längs dem durch Rosettenzwickel oben im Rechteck aufgelösten Nischenbogen senkrecht ein Laubwerkband, in der Mitte überschnitten von einem ebenso schmucklos wie die beiden Eisenbänder desselben gehaltenen Schlofsschilde mit Schlüsselfang und anhängendem Ringe. Diese schlichten, offenbar auch einer späteren Zeit angehörenden Eisentheile, weit entfernt störend aufzufallen, tragen im Gegentheile in Verbindung mit den glatten Rahmenhölzern zu Seiten des Thürchens wesentlich dazu bei, die ganze Wirkung auf die Nischenfigur zu konzentriren, und werden hierbei vollends durch die nur ornamental ausgestatteten Nachbarfüllungen, welche aus einem durchbrochenen Maafswerk mit kurzen Stäben sich noch oben in Fischblasen- und Herzmusterungen auflösen, wirksam unterstützt. Die Pfostenflächen dieser Etage zieren reich entwickelte Fialen, die auf dem mächtig vortretenden Gurtgesimse schräg aufsetzen. Bei dem unteren Schrankgeschosse bot die schmale, oblonge Form der Schrankthüre für eine figurale Staffirung ungleich grössere Schwierigkeiten; um so mehr bleibt zu bewundern, mit welch' feinfühligem Geschmacke dieselben gelöst wurden. Eine figurale Gruppenentwickelung war auf dem gegebenen Raume nicht möglich; eine Einzelfigur wäre in dieser Gröfse aus dem Rahmen der übrigen Gliederungsverhältnisse gradezu herausgefallen; es

schien also nur eine ornamentale Behandlung übrig zu bleiben. Da diese aber gegenüber den gleichartigen Lisenen etwas eintönig gewirkt haben würde, so zerlegte der Künstler die schmale Gesammtfläche durch Freilassung eines glatten Streifens für die Aufnahme einer möglichst reichentwickelten Schlofsplatte in zwei quadratische Schmuckfelder. In dem oberen, augenfälligeren Felde wiederholt sich neben einem gleichen Laubwerkbande, wie bei dem Oberthürchen auch dessen Flachnische, in der wir einen knieenden Engel als Wappenhalter gewahren; das untere Ornamentfeld wird mit Maafswerk ausgefüllt. Auch hier weist der still verklärte Gesichtsausdruck der von einem faltenreichen, kirchlichen Gewande umflossenen, knieenden Engelsfigur, welche das an einem Lederriemen mit der Linken leicht erhobene Wappenschild der Herzöge von Arenberg, von der Rechten unterstützt, schirmend unter den Schatten ihrer mächtigen Flügel birgt, auf die vollendeten Vorbilder der vorerwähnten Malerschule hin und fesselt wohl berechnet auch in diesem Sehwinkel noch das volle Auge des Beschauers, während das untere auf Grund geschnittene Maafswerkfeld bescheiden zurücktritt. Auch bei dieser Thüre entsprechen die vorhandenen Eisengehänge nicht der sonst bei diesen Prunkmöbeln herkömmlichen Eleganz, ohne indessen wie auch oben der plastischen Gesammtwirkung darum Eintrag zu thun. Die durchbrochenen Füllungen zu beiden Seiten der Mittelthüre zeigen im Allgemeinen übereinstimmend mit jenen des Obergeschosses im unteren Drittel ein doppeltes Stabwerk, das sich nach oben in ein herzförmig wechselndes Maafswerk mit Kleeblattmitteln abwandelt. Auch diese Schranketage flankiren schlanke mannigfach gegliederte aus der Schräge des kräftigen Sockelprofils aufwachsende Fialen.

Was dem fein empfundenen Bau und der plastischen Ausbildung unseres Schrankes aber einen ganz besonderen Reiz verleiht, sind ein unter der Sockelkante auf den drei Schauseiten zurückspringendes Hangstück mit einem getheilten Friese von Fischblasen- und Laubbogenornament in durchbrochener Arbeit und die in derselben Technik wie die vorderen Lisenen nur noch weitaus mannigfaltiger durchgeführten, unteren wie oberen Seitenfüllungen, von denen sechs mit Stabwerkanfängen in der oberen Ausgestaltung zu einem guten Theil den gothischen Formenkreis erschöpfen, während zwei derselben verschiedenartige Lilienfigurationen tragen. Nicht weniger bestimmend als die figuralen Vorwürfe ist eben diese fein abgewogene Ausbildung der Seiten, einschliefslich des Hangstückes, welche dem Möbel in der Querachse eine überraschend malerische Silhouette geben, um dasselbe als ein Werk der burgundischen Niederlande anzusprechen, zu welcher Feststellung die beiden Lilienfüllungen ebenso wie das Wappen des dort angesessenen Herzoghauses auch eine heraldische Bestätigung liefern dürften. Das bei einer Höhe 1,46 *m*, 0,74 *m* breite Schränkchen zeigt keine Spuren eines oberen Aufsatzes, wie solche bei flandrischen Möbeln dieser Periode vielfach vorkommen; war er dennoch früher vorhanden, so ist er wie die Enden der neuergänzten Stollen dem Raube der Zeit verfallen.

Neben dem kunsttechnischen Interesse nimmt übrigens die Holzplastik der burgundischen Niederlande noch ein ganz besonderes nationales für den Niederrhein, insbesondere die kurkölnischen Lande, dadurch in Anspruch, dafs diese Kunstübung unter den klevischen Herzögen Adolph II. und Johann I., welche beide burgundische Prinzessinnen zu Gemahlinnen hatten, an diesem altberühmten Fürstenhofe eine vollständige Heimstatt fand. Ebenso unerreicht wie die von jener Kunstschule um die Wende des XV. Jahrh. geschaffenen Altarwerke in Kalkar, Kleve und Xanten, steht auch das Profanmobilar derselben da, von dem aus der Zeit unseres flandrischen Möbels, der Franciskusschrank in der Liechtensteinschen Sammlung zu Wien, sowie dessen Parallele, der gothische Kastenschrank im Germanischen Museum zu Nürnberg, wohl die vorbildlichsten Typen abgeben. Ueber Koblenz hinaus herrscht in dem rheinischen Mobilar der süddeutsche Charakter vor; an Stelle des Eichenholzes und seiner phantasievollen Plastik treten die mehr malerischen Effekte weicher Holzarten und neben dem Flach- und Kerbschnitt aufgelegtes Zierwerk; kurzum die letzten Spuren jener künstlerischen Fluthwelle Flanderns auf diesem Gebiete sind am Oberrhein verschwunden.

Köln. Karl Thewalt.

Jörg Breu von Augsburg.

II.[1])

m zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrh. hatte sich der Renaissancegeschmack ganz allgemein in Augsburg eingebürgert. Aus den Gemälden und Holzschnitten Burgkmair's war er durch die Kapelle der Fugger bei St. Anna (1512) und den Damenhof des Fuggerhauses (1515) in die architektonische Wirklichkeit getreten. Wie eine Reminiscenz an die letztgenannte Hofanlage nimmt sich die Hintergrundarchitektur auf dem Koblenzer Dreikönigsbilde Breu's von 1518 aus. Aber schon früher hatte der Künstler die entscheidende Wendung zur neuen italienischen Formenbehandlung vollzogen. Die irrige Ansicht, dafs die Arbeiten des alten Breu nicht diesem allein, sondern zwei Malern gleichen Namens in ebensovielen Generationen angehörten, beruhte vorab auf der Unkenntnifs zweier Frühwerke von ausgesprochenem Renaissancecharakter, die zu den späteren Erzeugnissen des Künstlers hinüberleiten. Da sie mit diesen weit mehr gemeinsam haben als mit den voraufgegangenen Arbeiten, empfahl es sich, den chronologischen Faden fallen zu lassen und sie erst im Zusammenhange mit der jüngeren Gruppe von Werken zu besprechen. In der Entwicklung Breu's bezeichnen diese beiden Schöpfungen einen Höhepunkt, innerhalb seines Gesammtwerkes stehen sie aber in manchem Betracht noch isolirt da. Indefs ist zu bedenken, dafs für die Jahre 1504—1512 beglaubigte Leistungen und damit die verbindenden Zwischenglieder vorläufig fehlen, während spätere Rückfälle in eine alterthümliche Darstellungsweise sich zum Theil durch den Brauch der Zeit erklären, demzufolge auch angesehenen Künstlern manche Aufgabe als Handwerksarbeit gestellt und bezahlt wurde.

An das Werk, das uns zunächst beschäftigt, hat Breu jedenfalls seine beste Kraft gesetzt. In der Fugger'schen Grabkapelle, die 1509—1512 an das Westende der Annakirche in Augsburg angebaut worden war, gelangte noch im Vollendungsjahre eine reich ausgestattete Orgel zur Aufstellung. Ihre kleinen und grofsen Thüren schmücken Gemälde, über die seit Langem ein kunsthistorischer Paternitätshader schwebt. Derselbe darf heute als zu Gunsten Jörg Breu's entschieden gelten, den wir als Zeichner für Glasgemälde bereits oben im Dienste der Fugger angetroffen hatten (vgl. Sp. 298 des vor. Jahrg.).[2])

Die Malereien auf den kleinen Thüren, den Flügeln des Spielwerks, sind offenbar älteren Ursprungs als die auf den grofsen Flügeln des Pfeifenwerks. Diese Beobachtung bestätigt das bisher übersehene Datum 1512, das sich auf einem Ziertäfelchen des linken Innenbildes findet. Es kehrt wieder auf dem Original-Entwurf zu den Rückseitenbildern, der aus der Sammlung Vasari's in die Uffizien zu Florenz gelangt und dort als Burgkmair ausgestellt ist (Nr. 1339; Photographie Braun 956 und Brogi 1839). Die hier auf einer Säulenbasis rechts unten angebrachte Jahreszahl scheint dem ersten Blick 1527 zu bedeuten, doch ergibt sich die richtige Lesart aus einer Rekonstruktion der beiden letzten verwischten Ziffern. Die Komposition dieses Blattes, einer Helldunkelzeichnung auf grüngrundirtem Papier (352 × 331 *mm*), ist in den beiden Aufsenbildern gleichsinnig und mit wenigen Abweichungen beibehalten.

Die noch nirgends gewürdigten Gegenstände der vier Gemälde stehen im sinnigen Bezuge zu dem Werke, das sie zieren. Die geschlossenen Flügel veranschaulichen die

1) Vgl. »Zeitschrift für christliche Kunst« VI, Nr. 10, Sp. 289—298.

2) Die beiden Kabinetscheiben aus dem Fuggerhause, gegenwärtig bei Konservator von Huber in Augsburg, sind nur Reste eines Cyklus von Monatsbildern, für welche sich — wie ich durch die Gefälligkeit Dr. Dan. Burckhardt's erfahre — zehn Vorzeichnungen auf der Stadtbibliothek zu Bern erhalten haben (Bd. I, 52—61). Dem von Huber'schen Glasgemälde mit der Wirthschaftsszene liegt die Darstellung des „Oktober" zu Grunde. Die kreisrunden, von einem Ringe mit astronomischen Zeichen eingeschlossenen Kompositionen (Durchm. 29 cm.) sind reizvoll erfunden und in nicht immer korrekter aber höchst kräftiger Federzeichnung ausgeführt. Ohne Frage gehörten zu dieser Folge die sechs Scheibenrisse Breu's mit Monatsbildern, die sich ehemals in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm befanden (s. Sp. 298 des vor. Jahrg.) Einer der beiden in Bern fehlenden Blätter „Juli oder August" wird das Monogramm des Künstlers getragen haben. Das Zeichen LÄ auf dem Januarbilde hingegen dürfte der Namenszug des Glasmalers sein. Die Kunstsammlung in Basel besitzt alte Durchzeichnungen dieser Berner Visirungen.

Erfindung der Musik. In einer tonnengewölbten, von einer durch die Rahmen entzweigeschnittenen, korinthisirenden Mittelsäule gestützten Renaissancehalle — die mit ihren kassettirten Gurtbögen, Pilasterstellungen, bunten Steininkrustationen, den vergoldeten Kapitellen, Gesimsen, Verkröpfungen und auf diesen freistehenden Bronzefigürchen einen prächtigen Eindruck macht — sind auf Porphyrsäulen zwei Marmortafeln angebracht. Auf die linksseitige Tafel schreibt ein bärtiger Alter, der auf dem Florentiner Entwurfe am Gewandsaume „TVBAL" bezeichnet ist, die sogenannte Solmisationstabelle: Ut Re Mi Fa Sol La. Tubal war die mittelalterliche Schreibweise für Jubal, den biblischen Erfinder der Saiten- und Blasinstrumente. Nach einer Erzählung des Flavius Josephus soll er das Geheimnifs seiner Kunst, damit sie den Untergang der Erde durch Feuer und Wasser überdauere, auf drei Säulen aus Stein und Backsteinen eingegraben der Nachwelt hinterlassen haben. Die spätere Ueberlieferung schränkte die Zahl der Säulen auf zwei ein und dieser hat sich der Maler, dem die antike Sitte der Säuleninschriften natürlich fremd geblieben, hier angeschlossen. — Die Solmisation war eine auf Guido von Arezzo (I. Hälfte des XI. Jahrh.) zurückgeführte und noch im XVI. Jahrh. mit der Geltung eines Zunftzwanges geübte Gesangsunterrichtsmethode. Sie beruhte auf der Bezeichnung der sechs ersten Töne der Tonreihe durch die vorgenannten Anfangssilben der Verszeilen einer angeblich von Guido komponirten und von Paulus Diaconus verfafsten Hymne. Eine weitere Gedächtnifshilfe des Systems war die sogenannte Guidonische Hand, auf welcher jedem der 19 Töne der Scala Guido's seine Stelle auf einem der Fingergelenke angewiesen war (vgl. A. W. Ambros, »Geschichte der Musik« II, 144 ff.). Der Jubal gegenüberstehende Musiker, der auf dem Gemälde andere Gesichtszüge aufweist als auf der Zeichnung, bedient sich eben dieses Schemas, um sich Namen und Reihenfolge der Töne einzuprägen. Vor ihm sitzt ein Jüngling neben einem am ersten als Positiv zu erklärenden Instrumente, an dessen Blasebalg er die Linke gelegt hat, während seine Rechte auf der Klaviatur ruht. Auf dem anderen Flügel ist eine Gruppe von vier lehrenden und lernenden Männern um eine zweite Solmisationstabelle versammelt, die ein Jüngling mittels eines Stabes demonstrirt. An das Morgenland, in dem der Vorgang spielt, wird man nur durch den Turban eines sitzenden Gelehrten und die hebräische Inschrift am Mantelkragen einer Rückenfigur erinnert. Der Maler zog also die Erfindung der Solmisation, welcher das Mittelalter eine übertriebene Werthschätzung beilegte, und die Erfindung der Musik in einen Akt zusammen und dachte sich denselben als eine Art „Disputa" Magister Jubals und seiner Jünger, die er mit der gleichen Unbefangenheit in die Augsburger Zeittracht übersetzte. Der kirchlichen Bestimmung der Tafeln trug er nur durch die in Wolken erscheinenden Halbfiguren Gottvaters und Marias Rechnung, die auf der Handzeichnung der Uffizien fehlen. Hingegen zeigt diese auf ihrer linken Hälfte im Vordergrunde die in das Gemälde nicht herübergenommene Gestalt eines meditirenden Mannes, der, kleiner gebildet als die übrigen Figuren, nur mit dem Oberkörper sichtbar wird und auf einer Stufe zu sitzen scheint.

Die Innenbilder der Flügel enthalten zwei getrennte Darstellungen, die aber wieder vom gemeinsamen architektonischen Rahmen einer schmuckreichen, nach dem Hintergrunde sich in's Freie öffnenden Bogenhalle umschlossen werden. Der rechte Flügel führt eine Singschule vor, wie eine solche bei St. Anna bestanden hatte (vgl. v. Stetten, Kunst-Gewerbe- und Handwerksgesch. d. Reichsstadt Augsburg I, 524). Drei grössere und drei kleinere Chorknaben stehen singend vor Notenpulten, hinter ihnen auf Stufen der Dirigent (Praecentor) in einer Nische, zu den Seiten die beiden Unterkantoren (Succentores), den Takt angebend.

Im Giebelschmuck der Nische des Dirigenten ist das erwähnte Schrifttäfelchen mit der Jahreszahl 1512 angebracht. Das Bild auf dem zweiten Flügel illustrirt die im Mittelalter weitverbreitete Fabel von Pythagoras, der in einer Schmiede vier Hämmer in verschiedenen Tönen auf dem Ambos erklingen hörte und durch Gewichtsbestimmung derselben die Zahlenverhältnisse der Töne entdeckt haben soll. Wir sehen den griechischen Philosophen in deutscher Patriziertracht an einem Steintische links sitzen, wie er, ein Notenblatt vor sich, einen an einem Bindfaden aufgehängten Hammer mit einem Stäbchen anschlägt, um

ihn auf seine Tonhöhe zu prüfen. Ein zweiter Hammer liegt daneben, über dem Tische hängt die Waage. Sein Begleiter gegenüber lauscht, ganz Ohr, dem Klange, um ihn — als Mensuralnote! — zu Papier zu bringen. Ein stehender kleiner Engel lehnt in eine Notentafel vertieft vorne an der Kante des Tisches, ein zweiter gröſserer beugt sich neugierig über die Bank des Pythagoras vor. Weiter zurück steht der Schmied an der Esse, hinter ihm drei Gesellen, von denen einer auf dem Ambos sitzt. — Diese in unserer Darstellung mit liebenswürdigem Anachronismus der mittelalterlichen Vorstellungswelt angepaſste Anekdote hatte ein berühmter Scholastiker, Petrus Comestor, († 1179) und nach ihm ein deutscher Musikhistoriker aus dem Ende des XV. Jahrh., Adam von Fulda, auf Jubal übertragen, den sie in der Schmiede seines Halbbruders Tubalkain die nämliche Entdeckung machen lieſsen (vgl. Ambros a. a. O. I, 253 und 534). Es läge daher näher, in dem Manne, der den Hammer wägt, Jubal zu erblicken, wenn wir nicht eine von dem inschriftlich beglaubigten Jubal des linken Auſsenbildes gänzlich verschiedene Persönlichkeit vor uns hätten. Im Uebrigen werden Jubal und Pythagoras in der gleichzeitigen Litteratur häufig zusammen genannt, so in der einflussreichen Encyklopädie des Gregor Reisch »Margaritha philosophica« (Liber V, cap. IV, „De musicae primo inventore"). Und in den von Grüninger in Straſsburg veranstalteten Nachdrucken des Werkes, die 1504, 1508, 1512 und 1515 erschienen, zeigt sie der Titelholzschnitt dieses Buches auch bildlich vereinigt. Die Figur des Pythagoras allein, mit Waage und Schmiedehämmern, ist in der deutschen Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance nicht selten. In den Originalausgaben der »Margaritha philosophica«, deren erste bei Joh. Schott in Freiburg i. Br. 1503 herauskam,[8]) bringt sie der im Vergleiche mit der Grüninger'schen Illustration etwas einfacher gehaltene Holzschnitt zum V. Buche, und Martin Agricola hat sie in seiner wichtigen Schrift »Musica instrumentalis deudsch« (Wittenberg, G. Rhaw 1529 und 1545) an die Spitze des IV. Kapitels gesetzt, das ausschlieſslich von den „vier Pythagorischen Hemmern" handelt.

Diese Genrestücke aus der Sagenzeit der Musikgeschichte erinnern durch die tiefe, glühende Färbung, die eingehende, etwas schwerflüssige Pinselführung, der sie eine tadellose Erhaltung verdanken, an die Malweise Gumpolt Giltlinger's, unter dessen Namen sie 1886 auf der Schwäbischen Kreisausstellung in Augsburg ausgestellt waren (Nr. 19 des Kataloges; vgl. Scheibler »Repert. f. Kunstw.« X, 27; Vischer »Studien« S. 598; Janitschek a. a. O. S. 280). Aber ihre keck angeordneten Kompositionen, die vorgeschrittene Renaissance der dargestellten Baulichkeiten, die vielfach schon manierirte Formengebung und Gewandbehandlung weisen von diesem Meister entschieden hinweg. Rein koloristisch sind die Bilder der beste Wurf Breu's. Die reichen Modetrachten der Figuren mit ihren satten Lokalfarben, Moosgrün, Dunkelroth, Gelb, die polychromen Architekturen, über deren Dekorationsfülle die erreichte räumliche Illusion nicht zu übersehen ist, wirken zu einer glanzvollen, festlich heiteren Erscheinung von echt Augsburger Gepräge zusammen, die sich mit dem Gedanken der Bilder durchaus deckt. Die kräftig modellirten, gerne in Verkürzungen und Kontrapoststellungen vorgeführten Gestalten sind theils von klobiger Häſslichkeit, theils überraschend wohlgebaut und italienisch inspirirt, wie der Jüngling am Positiv auf dem linken und ein zweiter mit Rolle und Kielfeder in den Händen auf dem rechten Auſsenbilde. Für Breu charakteristisch ist die Bildung der Hände mit den überlangen, oft verbogenen dritten Fingergelenken. Von den Typen sprechen mehrere vertraut an. So kommt der dem Pythagoras zuschauende Engel einem Schergen der Geiſselung in W. v. Män's »Leiden Christi« von 1515 (Abb. Muther a. a. O. II, Taf. 174) sehr nahe; Köpfe wie jener in Untensicht gegebene des auf dem Ambos sitzenden Schmiedegesellen an ebenderselben Szene werden uns aber auf dem Dresdener Ursula-Altar, Figuren von der Art Jubals auf den groſsen Orgelflügeln der Fuggerkapelle noch begegnen. Die nächsten

[8]) Die von Schott in Straſsburg 1504 gedruckte Ausgabe ist bereits die zweite, nicht die Editio princeps, wie Muther »Deutsche Bücherillustration«, I, 86, Nr. 635 annimmt. Ueber die beiden Gruppen von Ausgaben, den zwei Schott'schen, denen 1508 eine gemeinsam mit M. Furter in Basel und 1517 eine von diesem allein verlegte folgten, einer- und die Grüninger'schen Nachdrücke andererseits, sowie das Verhältniſs der Illustrationen in demselben vgl. Ch. Schmidt »Repertoire bibliographique Strasbourgeois«, Strasbourg 1893, I, Nr. 66 und II, Nr. 8 squ.

Bezüge zu den kleinen Orgelflügeln besitzt aber ein anderes bisher unbekanntes Werk Breu's: Die 1515 und 1516 datirte Holzschnittfolge zu dem von Erhard Ratdolt in Augsburg ohne Jahresangabe veröffentlichten »Breviarium Constantiense«.

Es sind fünf blattgrofse — 13 *cm* hohe, 8 *cm* breite — Illustrationen und drei Randeinfassungen (Passepartouts) mit Bilderinitialen auf den gegenüberstehenden Seiten, die von Muther (»Deutsche Bücherillustration« I, 164, Nr. 964) mit Burgkmair in Verbindung gebracht wurden, jedoch unzweifelhaft von Breu herrühren. Aus einem älteren Druckwerke des Ratdolt'schen Verlages, dem »Missale iussu Hugonis de Landenberg Episcopi Constantiensis editum Aug. Vindel. per Erh. Ratdoltum anno 1504« stammen, wie ich Dank einer freundlichen Mittheilung Mr. J. Weale's in London hier nachtragen kann, die beiden auf Sp. 292 des vorigen Jahrgangs erwähnten Holzschnitte Breu's (vgl. Panzer »Annales typographici« VI, 133, Nr. 21; Nagler »Monogrammisten« I, Nr. 1605). Das Eingangsbild auf der Titelrückseite des »Constanzer Breviers« wiederholt denn auch in schon renaissancemässiger Auffassung die Sp. 293 f. reproduzirte Darstellung: die Madonna mit dem Kinde, zu ihren Füfsen das Constanzer Bischofswappen, zwischen den Schutzheiligen der Stadt, Conrad und Pelagius. Die Stelle der gothischen Portaleinfassung vertreten Füllhörner und Delphine als oberer Bildabschlufs. Der nächste Schnitt zeigt in allerliebster Berg- und Gartenlandwirthschaft Bathseba im Bade, die vom Balkon seines Palastes herab König David belauscht. Die Verkündigung auf dem dritten Blatte erfolgt in einer offenen, säulengetragenen Kuppelhalle; mit Sturmeseile naht Gabriel der vor einer Ballustrade knieenden Jungfrau; links wird ein Haus mit Volutengiebel sichtbar. Ein reizendes Landschaftsbild — Seegelände, vom Hochgebirge umsäumt — bringt das vierte Blatt, die Berufung Petri. Den Beschluss machen die repräsentativen Apostelgestalten des Petrus und Paulus vor einem von zwei Pfeilern flankirten Thorbogen mit Kämpfergesimse und muschelgefüllter Lunette.

Die Eigenheiten seiner früheren Zeichnungsweise hat Breu in diesen Holzschnitten durchweg bewahrt: den etwas weichen, knochenlosen Bau der mittelgrofsen Gestalten, die langfingerigen Hände, die Vorliebe für durch Schlagschatten halb oder ganz verhüllte Gesichter. In der geschmackvolleren Typenwahl hingegen, der ungezwungenen Haltung und den völligen Körperformen der Figuren, dem freien Flusse der Gewandung und dem gut modellirten Akte der Bathseba bekundet er jenes moderne Stilgefühl, das schon in den kleinen Orgelflügeln von St. Anna zum Durchbruch gelangt war. Die in Augsburg damals in Flufs befindlichen Renaissanceelemente sind dem Künstler sämmtlich geläufig, wenngleich sie nicht so formenrein wie bei Burgkmair auftreten. Von den Borduren ist die erste mit dem Stammbaum Jesse noch spätgothisch stilisirt. Um so ausgiebiger erscheint dagegen in den beiden anderen mit den Daten 1515 und 1516 der Motivenschatz der venetianischen Frührenaissance geplündert, der bekanntlich für Augsburg zunächst vorbildlich gewesen ist. Die Seitenleisten füllen Balustersäulchen mit korinthisirenden Knäufen aus, umgeben von Blattkränzen, behängt mit Festons, Tänien, Zierschildchen, Schädeln, Schrifttäfelchen, umklettert von Kindergruppen, die ihr Spiel am Sockel fortsetzen. Dieses Zierwesen namentlich bietet mannigfache Analogien mit den Architekturen der kleinen Orgelflügel. In den Textinitialen erblickt man den harfespielenden David, Christus als Weltenrichter, Andreas mit einem zweiten Heiligen und den Evangelisten Lucas.

Aufser der eben besprochenen besitzt die Münchener Hof- und Staatsbibliothek eine zweite, gleichfalls ohne Jahresangabe erschienene Ausgabe unseres Breviers, der die Verkündigung und die Berufung Petri fehlen, die aber hierfür einen weiteren unbekannten Holzschnitt Breu's enthält, eine Darstellung des Pfingstfestes. Dieses in der Erfindung dürftige, roh geschnittene Blatt, das stilistisch mit der Kreuzigungsgruppe im Missale von 1504 übereinstimmt, ist offenbar einer früheren Publikation Ratdolt's entnommen, möglicher Weise der von Panzer (a. a. O. VI., 138, Nr. 49) aufgeführten Ausgabe des Breviers von 1509, die mir wie die Editio princeps von 1499 (Hain »Repert. bibliograph.« Nr. 3830) nicht zu Gesichte gekommen ist. Breu scheint also dauernde Beziehungen zu diesem hervorragenden Typographen unterhalten zu haben, der von 1475—1485 in Venedig thätig gewesen war und nach seiner Rückkehr die italienische

Bücherverzierung als erster in Augsburg eingeführt hat. Kann auch von einem unmittelbaren Einflusse der Initialen- und Bordürenornamentik Ratdolt's auf Breu nicht die Rede sein, so lag in der Verbindung mit dieser Offizin zweifellos ein Anstofs mehr für den Künstler, sich frühzeitig auf den Boden der neuen Kunst zu stellen. Ob er nach ihrem Quellenlande selbst gekommen ist und wenn auch nicht zu längerem Studienaufenthalt, so doch auf flüchtigem Streifzuge Oberitalien besucht hat, bleibe dahingestellt; Erwähnung verdient, dafs er 1520 einen Jungen „bernhart koch von venedig birdig" der Zunft anmeldet.

In diese Zeit des Ueberganges von der älteren zu der späteren Richtung Breu's, gewifs aber noch in das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts fällt der Ursula-Altar in der Dresdener Galerie (Nr. 1888), der lange als Jugendarbeit Burgkmair's galt, neuerdings aber von verschiedenen Seiten und schliefslich — wenngleich mit dem Vorbehalte „wahrscheinlich" — auch von der zweiten Auflage des neuen Kataloges (1892) als J. Breu anerkannt wurde (Phot. von Braun in Woermann's Galeriewerk und von F. & O. Brockmann's Nachf. in Dresden). Auf der Mitteltafel und den Innenseiten der Flügel ist die Geschichte des Martyriums der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen dargestellt, auf den Aufsenseiten der Flügel die hh. Georg und Ursula in einer spätgothischen Halle. Der ältere Kunststil erscheint hier noch nicht völlig überwunden. Die Komposition des Mittelbildes ist überladen und verworren, seine Färbung unharmonisch bunt; helle Lokaltöne, Gelb, Rosa, Grün, Stahlgrau überwiegen, während auf den Flügeln wieder ein bräunlicher Ton vorwaltet.

Ein Anzeichen der neuen Richtung ist der Mangel jeder schärferen Individualisirung, die Familienähnlichkeit der meisten männlichen und weiblichen Physiognomien. Die Krieger sind vierschrötige, zum Theil slavisch aussehende Gesellen, von aufgeschwemmten aber kraftlosen Formen. Die Frauenköpfe weisen theils auf Burgkmair zurück, theils nähern sie sich einem Lieblingstypus Hans Baldung's, an dessen Art auch die leere Modellirung im Fleische und in den Gewändern erinnert. Breu scheint in der That von dem überrheinischen Meister Anregungen empfangen zu haben, die nach dem Eingangs erwähnten Strafsburger Aufenthalt von 1522 noch stärker bei ihm hervortreten.

Anklänge an Baldung zeigt auch ein Madonnenbildchen früher im Nürnberger Kunsthandel, gegenwärtig bei Prof. von Kaufmann in Berlin, das die Bezeichnung trägt: „adÿ am 5 brachm 1521", mit dem zwischen der zweiten und dritten Ziffer der Jahreszahl eingeklemmten Monogramme (Tannenholz, 70 × 53 *cm*). Das Kind auf dem Schoofse, beiderseits einen stehenden Engel, sitzt die Madonna (Kniestück) auf einem Thron mit Muschelabschlufs, der von einer Rosenhecke überstiegen wird; auf einer Brüstung vor ihr liegt das Brevier und eine Fruchtschüssel. Die in einem warm braunen Tone gehaltene Tafel mit dem gröblich verzeichneten Christkinde, den originellen aber wenig anziehenden Marien- und Engelköpfen und der derben Ornamentik des Thrones ist zweifellos ein geschäftsmäfsiges Produkt derselben Hand, von der das Bild der Berliner Galerie aus dem Jahre 1512 herrührt. Das fahle Inkarnat, ein bräunliches Roth und kräftiges Gelb in den Gewändern lassen den Farbengeschmack Breu's noch immer von Burgkmair abhängig erscheinen. Die Eingangsfloskel der Inschrift: „adÿ = adi (addi) = am" ist offenbar mifsverständlich einem Cartellino entlehnt. Zu dem Kopfe der Madonna besitzt das Berliner Kabinet eine gleichsinnige, mit dem Röthel gehöhte Kreidestudie; das leicht hingeworfene lebensvolle Blatt, das mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1519 bezeichnet ist, gab die Abbildung Sp. 295 f. des vorigen Jahrganges nach einer auf Veranlassung Dr. M. J. Friedländer's angefertigten Photographie wieder.

Ein Halbfigurenbild des nämlichen Gegenstandes und ganz ähnlicher Anordnung, mit dem Zeichen des Künstlers und dem Datum 1523, jedoch durch eine alte Uebermalung völlig entstellt, kam als Burgkmair aus der Ambraser Sammlung in die kais. Galerie zu Wien, wo es in das Depôt verwiesen wurde (Nr. 1741; Lindenholz, 52,5 × 38,5 *cm*; Phot. Löwy). In der That läfst sich dem Gemälde in seinem heutigen Zustande für die Kenntnifs des Meisters kaum mehr etwas abfragen (vgl. Sacken »Die k. k. Ambraser Sammlung«, Wien 1855, II, 67; Waagen »Kunstdenkmäler in Wien« II, 334; Janitschek »Gesch. d. deutsch. Mal.«, S. 431, Anm.). Die auffällige Verwandtschaft der Madonna mit den Frauentypen

des Ursula-Altars lieferte indefs einen willkommenen Anhaltspunkt zur ungefähren Zeitbestimmung dieses Werkes.

Aus der Mitte der zwanziger Jahre des Jahrhunderts ist uns hingegen, wenngleich wieder nicht völlig unversehrt, eine bedeutende Schöpfung Breu's erhalten, mit der er die dekorative Ausstattung der Fuggerkapelle zum Abschlusse brachte. Um diese Zeit entstanden nämlich die Leinwandgemälde auf den Innenseiten der grossen Orgelflügel: rechts die Himmelfahrt Marias, links die Himmelfahrt Christi. Als Urheber dieser (nicht auch der kleinen) Flügel vermuthete v. Stetten in seiner »Kunst-Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg« I, 275 f. einen sonst nur durch einen Brief des Humanisten Beatus Rhenanus bekannten Maler Lukas Cromburger; die neuere Forschung, die mit Waagen (»Kunstwerke und Künstler in Deutschland« I, 68) einsetzt, schwankt zwischen der Spätzeit des älteren und dem jüngeren Burgkmair.[4]) Es sind in Bewegung und Ausdruck unruhige, bei grofser Breite und Energie der Zeichnung derbe, in Farbe und Faltenwurf schwere Gemälde, die aber Dank einer gelungenen Perspektive noch heute von ihrem hohen Standorte volle Wirkung thun, obwohl der Leinwandgrund mürbe und schleifsig geworden, die Farben arg verblichen sind. Die kolossalen Maafse in Rechnung gezogen, finden wir Formenauffassung und Farbenwahl J. Breu's wieder. Die wild aufgeregten Apostel in ihren flatternden Gewändern zeigen die dem Maler eigenthümlichen gedrungenen Verhältnisse. Der leere Formalismus, dem er bereits stark zuneigt, verräth sich besonders in der wie gekerbten Modellirung des Christuskörpers. Der Typus der Maria steht den Madonnen von 1521 und 1523 noch nahe, die Cherubim, Engel und Kinder mit ihren kugeligen borsthaarigen Köpfen und Stulpnasen sind Zwillingsgeschwister, der Engel des Kaufmann'schen Bildes, der Genien in den Randeinfassungen des Constanzer Breviers und der Singknaben auf den kleinen Orgelflügeln. Im Kolorit sind neben dem stumpfbraunen Fleischton wieder das bekannte Gelb, Dunkelroth, Rosa und ein grünlich schimmerndes Weifs bevorzugt. Auf der Himmelfahrt Christi ist in dem Zuschauer in goldener Netzhaube und Pelzkragen an der Seite des Petrus mit Recht ein Portrait Jakob Fugger des Reichen erkannt worden. Ein Vergleich mit den Bildnissen Dürer's und Holbein's d. Ae., dem Farbenholzschnitte Burgkmair's, der Medaille von H. Schwartz aus dem Jahre 1518 und einer zweiten von 1525 (s. Kull „Die Münzen des gräfl. und fürstl. Hauses Fugger", »Mitth. der bayer. numismatischen Gesellschaft« VIII, 1889, S. 45) ergibt, dafs der berühmte Stifter der Kapelle (1459—1525) als vorgeschrittener Sechziger, also in seinen letzten Lebensjahren, dargestellt ist. Dieses äussere Moment bestätigt die Richtigkeit der oben gegebenen Datirung der Gemälde.

Während Breu die Ausschmückung des Fuggerchores, des ersten Renaissancebaues Deutschlands, als Nachfolger eines Dürer und Peter Vischer zu Ende führte, traf ihn ein anderer, ehrender Auftrag, der ihn zu einem noch engeren Anschluss an die italienische Kunst nöthigte. Herzog Wilhelm IV. von Bayern hatte bei hervorragenden bayerischen, fränkischen und schwäbischen Meistern eine Doppelfolge von Geschichts- und Schlachtbildern aus dem klassischen Alterthume bestellt. Ueber dieses umfassende Unternehmen, ein echtes Produkt des Renaissancegeistes, in dem sich frühzeitig der Mäzenatenberuf der Wittelsbacher ankündigte, hat v. Reber kürzlich eingehend gehandelt in den »Sitzungsberichten der kgl. bayer. Akademie d. Wissenschaften« 1892, S. 137 ff. Breu lieferte zunächst im Jahre 1528 ein Gemälde mit der Geschichte der Lucrezia. Die 1632 von den Schweden aus der bayerischen Kunstkammer entführte Breitentafel (1,02 × 1,49 *m*) besitzt Hr. K. Ekman in Finspong, dessen Entgegenkommen ich eine Photographie verdanke (vgl. Ol. Granberg »Les collections privées de la Suède«, Stockholm 1886, I, 86). Der Künstler stand dem Thema, das er in üppiger Episodenmalerei schildert — von der Vergewaltigung der Heroine bis zur Forumrede des Brutus vor der ausgestellten Leiche — innerlich fremd gegenüber; die Figuren posiren bei aller äufseren Fahrigkeit statt zu agiren.

[4]) Vgl. Passavant »Deutsches Kunstblatt« (1846) S. 187; Kugler »Gesch. d. Mal.« II 2, 272; Förster »Gesch. d. deutschen Kunst« II, 223; Weinbrenner „Die Fugger'sche Grabkapelle bei St. Anna zu Augsburg" in »Entwürfen und Aufnahmen von Bauschülern der grofsherzogl. techn. Hochschule Karlsruhe« (1884), Heft I u. II, Text pg. III; Vischer »Studien« S. 595 ff.; Janitschek a. a. O. S. 430.

Für derlei Aufgaben fehlt eben Breu das Erzählertalent, der Schwung und die Grazie Burgkmair's, dessen Estherbild aus dem nämlichen Jahre in der Münchener Pinakothek die prunkvolle Pfeilerhalle in's Gedächtnifs ruft, die auch hier den Vordergrund einnimmt. Im Detail dieser Architektur, der Gewandbehandlung und Gruppirung der Figuren erkennt man aber den Maler der kleinen Orgelflügel von St. Anna unschwer wieder. Der besondere Werth, den der „antigisch" gebildete Künstler diesem, mit dem Wappen des Herzogs und seiner Gemahlin Jacobäa von Baden gezierten Gemälde beigelegt hat, geht aus der unterhalb des Monogrammes und der Jahreszahl auf einem Schrifttäfelchen angebrachten Bezeichnung hervor:

HOC · OPVS · (F)ECIT · IEGRIVS · PREW · DE · AVG.

Hier kehrt die epigraphische Spielerei der Herzogenburger Inschrift (von Av) in der Abkürzung von Augusta wieder (vgl. den palaeographisch nicht ganz getreuen Facsimileschnitt, Sp. 291 des vorigen Jahrgangs).

Noch weniger glücklich als mit dem Lucreziabilde ist Breu durch die Schlacht bei Zama in der Pinakothek (Nr. 228) in dem von Herzog Wilhelm bestellten Gemäldecyklus vertreten. Das Bild ist vielleicht als Gegenstück zu Burgkmair's Schlacht bei Cannae von 1529 in der Augsburger Galerie und jedenfalls um die nämliche Zeit gemalt worden. Durch seine Doppelsignatur — der volle Name neben dem Zeichen — hat es erst die Identifizirung des Monogrammisten mit Jörg Breu ermöglicht; zugleich aber als sein bekanntestes Werk zur bisherigen Unterschätzung des Malers wesentlich beigetragen. Denn ein wirkliches Schlachtenstück zu geben, war Breu so wenig im Stande, wie irgend einer der anderen Theilnehmer an dem künstlerischen Wettstreit. Fand sich Altdorfer in seiner Alexanderschlacht durch einen Blick aus der Vogelperspektive über das Schlachtfeld mit der Hauptschwierigkeit des Vorwurfs noch leidlich ab, so geht auf dem Bilde Breu's, das die Gefechtslage aus unmittelbarster Nähe darstellt, im gehäuften Detail und wirren Figurengedränge alle Klarheit der Handlung unter. Das Massengemälde war eben nicht Sache der Altdeutschen, über den Eindruck des Feldturniers, Ritterspiels kommt selbst Altdorfer nicht hinaus. Während die Alexanderschlacht aber gerade durch die treuherzige Lokalisirung des Ereignisses als Zeitgemälde bleibendes Verdienst besitzt, verfällt Breu mit seinen antiquarischen Anläufen und dem Versuche einer dramatischen Schilderung in's Parodistische. Die einförmig derbe Charakteristik, das aufdringliche Streben nach plastischer Modellirung in der Zeichnung, der spröde malerische Vortrag sind weitere Symptome des fortschreitenden Manierismus des Künstlers.

Eine erfreulichere Leistung dieser Richtung scheint in einer dritten zur nämlichen Folge gehörigen Historie vorgelegen zu haben, die Wilh. Schmidt für Breu in Anspruch nimmt. Es ist das Höhenbild mit der Eroberung der Insel Rhodus durch die Königin Artemisia in der Schleifsheimer Galerie (Nr. 164), dort „Art des M. Gerung" genannt. Die zerstreute Komposition, die untersetzten Reiterfigürchen, die bauliche Staffage, Einzelheiten wie die Lieblingsgeberde der flach ausgestreckten Hand sprechen für die Ansicht Schmidt's. Ein Schlufsurtheil zu fällen, erscheint indefs kaum möglich angesichts der weitgehenden, fast einer Erneuerung gleich kommenden Restauration des Bildes, das, wenn von Breu, erst gegen die Mitte der dreifsiger Jahre entstanden sein könnte. In diese Zeit mufs den Trachten nach auch die bereits erwähnte Berliner Federskizze mit dem Bittgang der römischen Frauen zu Coriolan hinabgerückt werden; da sie kein Scheibenrifs, sondern — nach einer Mittheilung M. J. Friedländers — nur Kopie einer Zeichnung oder eines Gemäldes von Breu ist, wäre es nicht ausgeschlossen, dafs uns die Idee zu einem vierten, verlorenen oder nicht ausgeführten Geschichtsbilde Breu's in ihr aufbehalten ist.

Der Spätzeit des Künstlers entstammt endlich noch ein besonders schwer zu klassifizirendes Gemälde, Christus in der Vorhölle, die Grabtafel der mit den Fugger's verschwägerten Patrizierfamilie Meiting im Ostchore der St. Annakirche zu Augsburg. Von den Todesjahren dreier Familienmitglieder, die in einer und derselben Schrift auf dem Sockel des alten Rahmens verzeichnet sind (1498, 1534, 1533) würde das späteste 1534 einen bequemen terminus a quo für die Datirung des Bildes abgeben, wenn der Brauch, solche Inschriften häufig erst nachträglich anzubringen, nicht zur Vorsicht mahnte. Schon Förster

(»Gesch. der deutschen Kunst« II, 223) und Sighart (»Gesch. d. bildenden Künste in Bayern« II, 601) schrieben das Gemälde dem von ihnen für Burgkmair gehaltenen Meister der grofsen Orgelflügel zu; in einem Berichte über die kunsthistorische Abtheilung der Schwäbischen Kreisausstellung von 1886, auf welcher das Epitaphbild unter Nr. 20 zu sehen war, nannte v. Berlepsch zuerst Breu (»Zeitschr. f. bild. Kunst«, 1887, S. 239). Die Verwandtschaft mit den grofsen Orgelflügeln ist allerdings eine beträchtliche. Auch hier eine unruhig bewegte Komposition, eine branstige Färbung, eine Freude am Verzerrten, Krassen, Abenteuerlichen, die in der Zeichnung, der Extremitäten namentlich, arge Verheerungen anrichtete, dagegen in der Schilderung des Höllenspuks, der Dämone und Unholde eine fast grünewaldische Phantastik entwickelt. In einzelnen Frauenköpfen, im Ausdruck der Affekte bei den flehenden und heulenden Verdammten schlagen Reminiszenzen an den Ursula-Altar vor. Diese Aehnlichkeit, zusammengehalten mit dem Bildnifskopf des greisen Kaisers Max, der unter den erlösten Altvätern hinter Christus erscheint, könnte auf die Vermuthung einer früheren Entstehung des Bildes führen. Für die Datirung entscheidend bleiben jedoch die klassizirenden Profile und akademischen Aktfiguren, die mit ihrer blechernen Modellirung Breu in der Nachahmung der Italiener völlig befangen zeigen.

Noch einmal aber, in seiner letzten Arbeit, tritt der volksthümliche Zug im sprunghaften Naturell unseres Malers zu Tage, der in seinen guten Stunden über sich selbst hinauszuwachsen scheint, um dann wieder durch minderwerthige Leistungen die Erkenntnifs seines Kunstcharakters zu erschweren. Er kehrte mit ihr zur Technik seiner liebenswürdigen Jugendwerke, dem Holzschnitt, zurück, der im Norden ja am längsten der Verwälschung widerstanden hat. 1536 druckte Heinr. Stayner in Augsburg, „in Kostung und verlegung Hansen Tirols" ein aus 18 Platten zusammengesetztes Riesenblatt, welches die Belehnung König Ferdinands I. mit den österreichischen Erbländern durch Kaiser Karl V. auf dem Reichstag zu Augsburg am 5. September 1530 darstellt (Nagler »Monogrammisten« III, Nr. 805). Der zum Wandschmuck bestimmte und auf Illuminirung berechnete Prospekt, der lediglich in einfacher Querschraffirung und derben Konturen ausgeführt ist, entrollt ein umständliches aber sittengeschichtlich interessantes Bild altaugsburgischen Festtreibens (vgl. A. Schultz »Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh.« S. 473). Die Vertheilung der Massen im Raum, die kurzproportionirten Figuren, die schweren Pferde mit kleinen Köpfen, das Detail der Rüstungen erinnern lebhaft an die Schlacht bei Zama, die ja ihrerseits etwas von einem kolorirten Flugblatte hat. In einigen fein gezeichneten Reitergestalten und der Bauerngruppe im Vordergrunde, den Landsknechtfähnlein, dem Zug der fürstlichen Frauenzimmer, in mehreren glücklich beobachteten Zuschauertypen lebt die alte Neigung des Reifsers zu formaler Anmuth wieder auf. In einer Publikation des einzigen erhaltenen Exemplares im Besitze des Germanischen Museums (Frankfurt a. M., H. Keller, 1887) hat Essenwein den Holzschnitt als Kompagniearbeit Breu's und seines ehemaligen Gesellen, späteren Geschäftsgenossen Hans Tirol bezeichnet, Letzteren aber als Haupturheber des Werkes hingestellt. Trotz seines im Texte erhobenen Anspruches, die Begebenheit „in's Gedächtnifs gebracht" zu haben, kann aber Tirol nur als Verleger betrachtet werden. Dieses monumentale Blatt ist vielmehr ein opus posthumum Jörg Breu's, der vor der Drucklegung verstorben war, sich das Eigenthumsrecht auf die Visirung jedoch durch sein Künstlerzeichen auf dem dritten Blatte der obersten Reihe gewahrt hatte. Zweifelhaft bleibt, ob das einfache i daneben von Essenwein richtig als Monogramm Johann Tirols gedeutet wurde.

Zwei Jahre vor seinem Ableben (1536) scheint der alte Breu sich von der Leitung der Firma zurückgezogen zu haben, denn 1534 erhielt sein gleichnamiger Sohn, Jörg Breu der Jüngere, der ihm schon längere Zeit als Gehülfe in der Werkstatt an die Hand gegangen sein mag, die Gerechtigkeit, „so er von seinem Vater hat". Dieser jüngere Breu, der das Meisterzeichen des Vaters weiterführte und 1547 in Augsburg starb, scheint noch weniger eine selbstständige Künstlerindividualität gewesen zu sein als etwa Hans Burgkmair junior. Nur dreimal, 1539, 1540, 1543 stellt er dem Handwerk Lernknaben vor; der Junge von 1540 war der zwölfjährige Sigmund Feyerabend aus Heidelberg, nachmals der grofse Frank-

furter Verleger (vgl. Pallmann's Feyerabend-Biographie im »Archiv f. Frankfurts Geschichte u. Kunst« Bd. VIII, 1881, S. 8 u. 99, Anm.). 1538 besorgte er die Restauration der Bilder P. Kaltenhofer's vom Jahre 1457 an dem heute im Erdgeschofssaal V des Münchener National-museums aufgestellten Decken- und Wand-getäfel der Zunftstube des Augsburger Weber-hauses — eine Arbeit, die 1600 in einer zweiten eben so gründlichen Uebermalung unterging (v. Stetten, a. a. O., I, 271). Ferner gehört dem jüngeren Breu der von zwei Platten gedruckte Holzschnitt mit der Geschichte der Susanna, Pass. 3; das 1540 datirte und monogrammirte Blatt (488 × 332 *mm*) bietet in seiner mittel-mäfsigen Zeichnung wenig Anhaltspunkte zur Charakteristik des Künstlers. (Der Abdruck im Berliner Kabinet, aus der Sammlung Nagler, der einzige bekannte, schwach und wohl spät.) Dasselbe gilt von einem unbeschriebenen Flug-blatte aus der Sammlung Derschau ebenda „Die war abconterfectur der Statt Algieri in Africa mit sampt der belegerung des Gross-mächtigen Kaiser Caroli den XX Octobris d MDXLI jars"; das wandkartenähnliche, 385 *mm* hohe, 507 *mm* breite Blatt ist auf einem Täfel-chen innerhalb der Darstellung links mit dem Monogramme bezeichnet; unten Text in sieben Kolumnen von je fünf deutschen Versen, am Schlufs die Druckeradresse: „Getruckt zu Augs-purg durch Hans Hofer Briemaler im kleinen Sachssengefslin."

Wien, August 1893.

* * *

Ein im Oktoberhefte 1893 der »Zeitschrift für bildende Kunst« (N. F. IV, 21 ff.) erschie-nener Artikel von H. A. Schmid, der mir nachträglich bekannt geworden, gibt eine Liste der Werke der Familie Breu, ver-theilt sie aber auf Vater und Sohn in der Weise, dafs das Jahr 1520 die Grenzlinie bildet. Dieser Ansicht gegenüber halte ich an der im Obigen urkundlich sowohl wie stilkritisch be-gründeten Ueberzeugung fest, dafs die weit-aus überwiegende Mehrheit der in Frage kommenden Arbeiten auf einen einzigen Meister, Jörg Breu den Aelteren eben zu vereinigen sei; zur Genugthuung gereicht es mir, dafs ein ge-wiegter Kenner der Altdeutschen, dem auch diese Untersuchung werthvolle Winke verdankt, Wilh. Schmidt meinen Standpunkt theilt und ihn in den offiziellen Benennungen des Mün-chener Kupferstichkabinets bereits zum Aus-druck gebracht hat. Von den hier besproche-nen Arbeiten hat der Verfasser des citirten Artikels mehrere übersehen. Hingegen fügt er drei mir entgangene Werke hinzu, deren Bestimmung ich, wieder mit der Einschränkung, dafs sie sämmtlich von Breu Vater herrühren, beipflichte. Diesem schreibt er selbst zu das Dedikationsblatt (130 × 97 *mm*) und die 45 Textholzschnitte (70 × 97 *mm*) eines Quartbändchens: »Die ritterlich vnd | lob-würdig reiss des gestrengen etc. Ritters vn̄ landtfarers | herrē Ludovico Vartomans vō Bolonia.« Augsburg, Joh. Miller, 1515. (Muther, a. a. O., I, 167, Nr. 1020). Durch ihre mannig-fachen Berührungspunkte mit anderen, von Schmid dem Sohne beigemessenen Werken des alten Breu liefern sie ein weiteres schätz-bares Argument für die Richtigkeit der oben vertretenen Annahme. So deutet gleich das Widmungsblatt auf die kleinen Orgelflügel von St. Anna hin, die Schiffsdarstellungen zum I. Kapitel des ersten und zum IX., X. und XI. Kapitel des vierten Buches gemahnen an den Ursula-Altar, der Kopf einer Calicuterin auf dem Holzschnitt zum II. Kapitel des-selben Buches erscheint wieder verwendet im Vorhöllenbilde. Von diesem offenbar viel-begehrten »Reisbüchlein« mit seinen originellen, namentlich wegen der Landschaften und See-stücke beachtenswerthen Illustrationen ver-anstalteten Joh. Knoblauch in Strafsburg in den Jahren 1515 (Muther I, 230, Nr. 1523) und 1516, sodann der Frankfurter Verleger Wygand Han i. J. 1536 Nachdrucke; ohne Angabe des Druckers erschien 1518 eine Ausgabe in Augsburg. — Dem jüngeren Breu zugetheilt hat Schmid ferner die dem älteren gehörigen 18 Feder-zeichnungen in Rundformat (281 × 251 *mm*) mit Kriegs- und Jagddarstellungen aus dem Leben Kaiser Maximilians im Mün-chener Kupferstichkabinet, die dort bisher Burgkmair benannt waren (7 Abbildungen in Hirth's »Kulturgeschichtl. Bilderbuch« I, Nr. 80 bis 86); ein Blatt, die „Belagerung von Kufstein" lithographirt von Strixner und der Lichtdruck reproduzirt in Schmidt's »Handzeichnungen alter Meister«, Nr. 124). Diese vorzüglichen, wieder zumal landschaftlich bedeutenden Zeich-nungen gehen, nach ihrer stilistischen Ueber-einstimmung mit den Augsburger Glasgemälden zu schliefsen, wohl noch in das zweite Jahr-

zehnt des XVI. Jahrh. zurück. — In die Nähe des grofsen Belehnungsholzschnittes, also in den Anfang der dreifsiger Jahre müssen hingegen versetzt werden die Breu zuzueignenden Blätter einer Holzschnittfolge von 50 Landsknechtsfiguren in reicher Arabeskenumrahmung (278 × 169 *mm*), die der Formschneider David de Necker aus älteren Arbeiten zusammengestellt und 1566 oder 1579 in Wien, mit Begleitversen von H. Sachs, gedruckt hat. Aufser dem Exemplar des Stuttgarter Kabinets ist noch ein zweites vollständig erhaltenes bekannt, das mit der Sammlung Hauslab in den Besitz des Fürsten Liechtenstein zu Wien kam. (33 Blätter der Folge bewahrt auch die gräflich Breuner'sche Sammlung auf Schlofs Grafenegg in Niederösterreich.) Nach dem Hauslab'schen Exemplare wurde die ganze fortlaufend numerirte Folge als Abtheilung II eines Kostümwerkes vom Grafen Breuner-Enkevoërth »Röm. Kais. Majestät Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte« mit Text von J. Falke (Wien, Wawra, 1883) publizirt. Die Gleichartigkeit des Schnittes sämmtlicher Blätter hat Falke zur Annahme eines und desselben Urhebers verleitet; die Folge ist aber zweifellos aus Beiträgen verschiedener Zeichner entstanden und die Vorrede zum Stuttgarter Exemplare, die dem Wiener fehlt, nennt ausdrücklich Burgkmair, Breu und Amberger — neben anderen Anonymen — als Erfinder. Eine Betheiligung Pet. Flötner's, die Reimers in seiner Monographie (München und Leipzig, 1891, S. 54) vermuthete, ist kaum erweisbar. Und auch den Antheil Amberger's scheint Schmid kürzlich (»Kunstchronik«, N. F. V, 59) überschätzt zu haben; wenigstens schreibt er ihm hier die früher für Breu in Anspruch genommenen Nr. 1 und 19 (Hirth's Bilderbuch, I, Nr. 447 u. 441) sowie vier weitere bei Hirth abgebildete Landsknechtsdarstellungen zu, welch' letztere aber in unserer Folge gar nicht vorkommen und von denen die erste ein sicheres Blatt Flötner's ist (vgl. Hirth, I, Nr. 439, 440, 445, 446 und die Wiener Publikation, Abth. I, Nr. 8, 5, 48 und Abth. III, Nr. 3). Auf Breu d. Ae. dürfen mit Bestimmtheit folgende neun Holzschnitte des de Necker'schen Kriegsbuches zurückgeführt werden: Nr. 18, 21, 22, 24, 28, 32, 46, 49 (8 Abbildungen bei Hirth a. a. O., Nr. 449—456).

Wien. Robert Stiassny.

Glocken der Marienkirche zu Rostock.

II.

Mit 2 Abbildungen.



Die Spalte 81 bereits erwähnte gröfste Glocke der Marienkirche zu Rostock stammt aus dem Jahre 1460; sie hat eine Höhe von 1,38 *m* bei einem unteren Durchmesser von 1,77 *m*. Ihren oberen Rand umziehen zwei Inschriftreihen. Die obere Reihe wiederholt den auch auf der besprochenen zweitgröfsten Glocke angebrachten Spruch: *o rex glorie christe veni cum pace;* die untere hat folgenden Wortlaut: *anno domini millesimo cccclx in vigilia assumptionis marie virginis fusa est ista campana, deo laus.* Die über Wachsmodellen hergestellten Buchstaben sind entsprechend der Entstehungszeit der Glocke einfache gothische Minuskeln; nur der Buchstabe *e* in dem Worte *christe* hat in Ranken, die durch Einritzen in den Mantel der Form hergestellt sind, einen besonderen Schmuck erhalten. Zwischen den einzelnen Buchstaben der Inschrift, die in der oberen Reihe in der üblichen Weise mit einem Kreuze beginnt, sind Täfelchen und Medaillons in verschiedener Form und verschiedener Gröfse angebracht. Die Täfelchen sind ausgeprägt oblong gestaltet, indem sie bei einer Höhe von $9^1/_2$ *cm* in der Breite 6 *cm* messen; sie zeigen ein Ornament, das in symmetrischer Gegenüberstellung von je zwei eine Blüthe umrahmenden Blättern in seinen Hauptzügen eine 8-förmige Schleife bildet. Dasselbe trägt schon vollständig den Stilcharakter der Renaissance. Von den Medaillons sind vier ($5^1/_2$ *cm* Durchmesser) mit den Symbolen der Evangelisten geschmückt; ein anderes (8 *cm* Durchmesser) zeigt in seiner von einem Sechspafs umrahmten inneren Fläche eine Anordnung in Art eines Wappens: zwei Thiere, anscheinend Leoparden, stehen aufrecht neben einem das Mittelfeld einnehmenden Kopf. Auch die Medaillons weisen eine der Renaissance entsprechende, naturalistische Behandlung auf. Gufs und Profilirung



Gröſste Glocke der Marienkirche zu Rostock.

der Glocke sind von grofser Schönheit; die Reliefs der Täfelchen und Medaillons, in welchen vielleicht Abdrücke von Elfenbein- oder Silberarbeiten italienischer Herkunft zu erblicken sein dürften, waren indefs für das gröbere Material der Glockenbronce wohl zu fein modellirt und sind dieselben deshalb in den Konturen nicht so scharf gerathen, dafs eine Wiedergabe sich hier verlohnte.

Dem in den Inschriftzeilen entwickelten Reichthum der Verzierungen entspricht der übrige Schmuck der Glocke. Der untere Wulst zeigt eine Verzierungsweise, die in runden aus

o

o o o o o o o o o

o

Münzabdrücken gebildeten Erhebungen besteht. Dieselben sind, wie die vorstehende Skizze zeigt, in gleichem Abstande voneinander angebracht, stellenweise auch zur Kreuzform gruppirt. Auf dem Mantel selbst sind drei figürliche Darstellungen angebracht: Christus am Kreuze in der Mitte, die Muttergottes und der hl. Bartholomäus auf den beiden Seiten. Die Zeichnung wurde in den Mantel der Form eingegraben, so dafs sie also auf dem Mantel der Glocke selbst in erhabenen Linien hervortritt. Von diesen Darstellungen kann ich hier die beiden ersteren in Abbildungen, die ebenso wie die der Inschriften der zweiten Glocke nach Abdrücken meines Freundes Savels hergestellt worden sind, zur Anschauung bringen, wozu ich hier gleich bemerke, dafs die Gesammthöhe des Kreuzigungsbildes 71 *cm*, die der Muttergottes 72 *cm* beträgt.

Die Darstellung der Kreuzigung trägt ganz den Stilcharakter der Zeit, der sie durch das Datum der Glocke zugewiesen ist. Derselbe prägt sich aus in dem leidenden Aussehen des Gekreuzigten, in dem schmerzhaften Ausdruck des seitlich auf die Brust gesenkten, mit der Dornenkrone bedeckten Hauptes, wie in dem abgemagerten Leibe mit den scharf hervortretenden Rippen. Das Fehlen des Fufsbrettes, die übereinander gelegten, nur von einem Nagel durchbohrten Füfse, die offene Seitenwunde mit dem hervorquellenden Blute sind weitere für jene Zeit kennzeichnende Merkmale. Weniger ist dies bei dem Kreuze der Fall, welches in der T-Form, nicht in der der gothischen Stilperiode in vorwiegendem Gebrauche befindlichen +-Form gebildet ist. Die fünf Wunden sind durch besondere Zeichen hervorgehoben, die bei den Wunden der Hände unter-, bei den anderen nebengesetzt sind: in denselben wird wohl die Marke des Glockengiefsers zu erblicken sein. Das Kreuz selbst, auf dessen Vorderfläche die Holzfasern angedeutet sind, ist perspektivisch gezeichnet, es steht versenkt in einer den Golgathaberg andeutenden Erhebung. Dieselbe ist mit Gräsern bedeckt und das gleiche ist der Fall mit dem Hügel, auf dem zur Rechten des Heilandes ein Mann barhaupt, knieend dargestellt ist. Er ist angethan mit kurzem, bis unten herab mit Knöpfen besetztem Rocke; um den Leib trägt er einen Gürtel, an dem auf der Rechten die Almosentasche mit dem Dolche hängt. Flehend erhebt der Knieende beide Hände zum Heiland empor; sie halten das Spruchband, das sich über seinem Haupte hinwegschwingt und in gothischen Minuskeln die Bitte des Mannes zeigt: *miserere mei deus.* Dafs es ein Laie ist, bekundet die Tracht; ob man sich in demselben aber eine Darstellung des Giefsers oder des Donators oder irgend eine andere zu der Kirche oder der Glocke in Beziehung stehende Person denken will, mufs dahin gestellt bleiben.

Mit Graswuchs ist auch der Hügel bedeckt, auf dem die Gottesmutter steht. In würdevoller Anmuth, in vornehm edler Haltung steht sie da, auf dem linken Arme das Kind, in der Rechten das Lilienszepter. Unter der Krone quillt das reiche Lockenhaar hervor, es umrahmt in schönem Zuge das feine Gesicht und hängt dann über die Schultern lang hernieder. Faltenlos legt sich das hochgegürtete Kleid dem Oberkörper an, dessen oberer Theil der Zeittracht entsprechend frei bleibt, und fällt dann in kräftigen Längsfalten so weit herunter, dafs nur die vorderen Enden der spitzen Schuhe unter dem Saume des Gewandes hervorschauen. Der über die Schultern lose herabfallende Ueberwurf hängt hinten tief herab, vorne werden die Enden mit der linken Hand zusammengerafft und hochgezogen, so dafs der rechte Arm ärmelartig umschlungen, der linke, auf dem das Kind sitzt, ganz bedeckt wird. Das Christuskind, das spielend seiner Mutter einen Apfel hinhält, macht in seinem schlichten Kleidchen einen viel natürlicheren und anmuthigeren Eindruck, als dies bei manchen nackten Darstellungen jener Zeit der Fall ist.

Freiburg (Schw.). W. Effmann.

Nachrichten.

Baron Bethune †. Am 18. Juni starb, ungefähr 74 Jahre alt, auf seinem Schlosse Marcke bei Courtrai in Belgien der Baron Jean Bethune, wegen seiner grofsen Verdienste um die kirchliche Kunst bekannt und verehrt weit über die Grenzen seines Vaterlandes, namentlich auch in Deutschland. Auf Anregung des Grafen Montalembert verliefs der reichbegabte Jüngling vor mehr als einem halben Jahrhundert die Verwaltungslaufbahn, der er sich, den Traditionen seiner Familie folgend, kaum gewidmet hatte, um sich ganz der kirchlichen Kunst zu weihen. Mit dem Bleistift in der Hand durchzog er Belgien, Frankreich, England, Deutschland, Italien, und als er nach mehreren Jahren ernstester Studien auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst in Brügge sich niederliefs, konnte er als gewiegter Archäologe, als gewandter Zeichner, als tüchtiger Baumeister, als geschickter Maler eine so umfassende und gesegnete Thätigkeit beginnen, dafs, dank der Mitwirkung gleichgesinnter Freunde, die sich um ihn schaarten, die neue Richtung, deren Ideal die Gothik war und blieb, trotz vieler Widersacher, bald Anerkennung und Aufnahme fand. Von edelster Begeisterung getragen, unterstützt durch eine seltene Arbeitskraft und unvergleichliche Anregungsfähigkeit baute der durchaus uneigennützige, aufopferungsvolle Künstler zahlreiche Kirchen und Klöster, deren vollständige, durchaus einheitliche Ausstattung zu seinen liebsten Beschäftigungen gehörte. Zu diesem Zwecke gründete er selber ein Atelier für Glasmalerei, rief er Werkstätten für Bildhauerei, Gold- und Eisenschmiedekunst, Kunstgiefserei, Stickerei, graphische Künste etc. in's Leben, und durch die Gründung der „Ecole de St. Luc", die er den Schulbrüdern übertrug, gelang es ihm, sein System im ganzen Lande derart einzubürgern, dafs die fünfundzwanzigjährige Jubelfeier dieser Anstalten vor zwei Jahren zu einer Art von Nationalfest sich gestaltete. Die Vivekapelle bei Brügge, die Grand Beguinage bei Gent, seinem späteren Wohnorte, die Benediktinerabtei Maredsous sind seine gröfsten Schöpfungen, und nicht nur durch die musivische Ausstattung des Oktogons vom Aachener Münster bewährte er auch in Deutschland das Uebergewicht seiner künstlerischen Bedeutung, die er auch durch zahlreiche Veröffentlichungen dokumentirte, überall die Fahne vorantragend, wenn es sich darum handelte, Triumphe zu erringen auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, und auch der weltlichen, wenn sie jener sich anschlofs. Als geschlossene Phalanx, als durchaus einheitliche Schöpfung steht die Schule da, deren Gründer er ist, deren Spitze und Mittelpunkt er bis an's Ende seines arbeitsvollen, vielbewegten Lebens blieb. — Längst hätten alle diese Veranstaltungen, denen Belgien die gegenwärtige Blüthe der kirchlichen Kunst im Sinne ernsten, einmüthigen Schaffens verdankt, in den Nachbarländern Nachahmung verdient, denen auch der Gewinn einer so gottbegeisterten, anregenden, einflufsreichen Persönlichkeit zu wünschen wäre, wie namentlich auch unsere Zeitschrift sie verehrt in dem uns leider durch den Tod entrissenen väterlichen Freunde. R. I. P. Schnütgen

Bücherschau.

Der Dom zu Speyer und verwandte Bauten (die Dome zu Mainz und Worms, die Abteikirchen zu Limburg a. Hardt, Hersfeld und Kauffungen etc.). Aufgenommen und dargestellt von Wilhelm Meyer-Schwartau, Stadtbaurath. Mit Unterstützung des Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten. Berlin 1893, Verlag von Julius Springer.

„Unsere Kenntnifs der Entwicklungsgeschichte der gewölbten Basilika auf deutschem Boden ist noch eine sehr lückenhafte. Wir wissen vor Allem nicht, wann, wo und wie zum ersten Male das Mittelschiff mit Kreuzgewölben überspannt wurde." Mit dieser sehr treffenden Bemerkung beginnt der Verfasser die vorgenannte, für die Kunstgeschichte überaus wichtige Arbeit, die thatsächlich so manche Lücken ausfüllt, welche bisher die Geschichte der Denkmäler romanischer Bauweise, insbesondere diejenige der mittelalterlichen Domkirchen zu Mainz, Speier und Worms aufwies. Zum ersten Mal wohl wird eine vollständige, das 9 Jahrhunderte lang währende Enstehen des gewaltigen Kaiserdomes zu Speyer behandelnde Darstellung in Wort und Bild hier dargeboten, mit ihr erschliefst sich eine Reihe ganz neuer Gesichtspunkte bezüglich der verwandten Bauten im südwestlichen Deutschland, von denen neben den Domen zu Mainz und Worms die Klosterkirchen zu Limburg a. H., Hersfeld und Kauffungen an erster Stelle zu nennen sind. Bei keinem Kirchenbau war während der umfassenden Wiederherstellungsarbeiten, welche sich in der Mitte unseres Jahrhunderts vollzogen, eine so günstige Gelegenheit zu eingehenden Studien und Nachforschungen geboten, als eben hier; bedauerlicher Weise hat man früher davon keinen Gebrauch gemacht, und selbst dem Verfasser des Buches ist es nicht gelungen, für solche jetzt bei geistlichen wie weltlichen Behörden sie zu erreichen. Er übergibt sein Werk in gewisser Hinsicht daher als Fragment der Oeffentlichkeit, aber auch so vermag es uns volle Anerkennung abzuringen, und ein ebenbürtiger Platz gebührt ihm neben der Arbeit Friedrich Schneider's, welche über die Geschichte des Mainzer Domes sich erschöpfend verbreitete (Friedr. Schneider. Der Dom zu Mainz, Geschichte und Beschreibung des Baues. Berlin 1886).

Die Geschichte des Bauwerkes von der Gründung des Bisthums Speyer bis zur Gegenwart, Briefe und Privilegien, sowie die Darstellung der Kirche auf Münzen und Siegeln erfahren eine eingehende Behandlung; in erweitertem Maafse die Beschreibung des Baues selbst, die Lage der Kirche, Krypta, Ostchor,

Ostthürme, Querschiff, Langhaus, Westfront, Vorhalle sowie die Anbauten an der Nord- und Südseite. Mannigfache Schicksale ereilte das Werk Poppo's von Stablo, welches 1281 vom Bischof Friedrich die Weihe erhielt, in den Stadtbränden von 1289 und 1450, vor Allem während der Raubkriege Ludwig XIV. bei Eroberung der Stadt 1689 der Einäscherung anheimfiel, insbesondere in seinen westlichen Theilen. Seine Wiederherstellung ist im Laufe der folgenden Jahrhunderte mehrfach Gegenstand von Bauausführungen gewesen, unter denen diejenigen der Architekten v. Neumann (1772) und Hübsch (1855) als solche zu bezeichnen sind, die einst und jetzt dem Dom einen vom alten Plane zwar abweichenden, aber immerhin in ihrer Weise charakteristischen Abschlufs nach Westen hin verliehen. Namentlich zieht v. Neumann's Werk unsere Aufmerksamkeit auf sich, da es sich als eine ganz originelle architektonische Leistung darstellt, die unter geschickter Benutzung des vorhandenen Bestandes so recht die künstlerische Strömung im vorigen Jahrhundert veranschaulicht, und sich bis zu den letzten unter Hübsch begonnenen umfassenden Wiederherstellungsarbeiten erhielt. Der Entwurf des letztgenannten Architekten zum Westbau des Domes ist an sich gewifs eine beachtenswerthe Leistung, steht indessen, was einzelne Formen, Auswahl und Farbe des Materials anlangt, in Widerspruch zum alten Bestande der Kirche.

Eine scharfe Trennung der Bautheile aus den verschiedenen Zeiten zeigen die Grundrisse und Durchschnitte, so dafs in dieser Hinsicht das Werk eine ungemein übersichtliche lehrreiche Darstellung der Entstehung des Domes bietet, dabei aber auch noch eine Fülle des Interessanten, Schönen und Beachtenswerthen in der Aufnahme und künstlerisch mustergültigen Wiedergabe vieler architektonischer Einzelheiten, die sich nicht in das Kleinliche und Nebensächliche verliert, sondern lediglich auf die hervorragende, eigenartige, für die romanischen Kirchenbauten am Mittelrhein charakteristische Formengebung beschränkt, und dabei in ersichtlicher Weise darlegt, dafs dieselbe nicht nur frühmittelalterlicher, sondern sogar römischer Ueberlieferung ihr Dasein verdankt. Die zeichnerisch genaue, einfache und doch so wirkungsvolle Darstellung aller Bauglieder, der Grundrisse, Ansichten und Schnitte, die knappe und doch so belehrende erschöpfende Abfassung des Textes, welcher ein tiefes Studium des Verfassers bezüglich der geschichtlichen und künstlerischen Vergangenheit des Baudenkmales bekundet, lassen sein Werk als einen in jeder Weise werthvollen Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte erscheinen.

F. C. Heimann.

Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails. Auf Kosten des Staatsraths A. von Swenigorodskoï herausgegeben von N. Kondakow, Professor an der Universität St. Petersburg.

In dieser überaus glänzenden Veröffentlichung liegt das „Prachtwerk" vor, welches in dem Referate über den byzantinischen Zellenschmelz von Joh. Schulz (Bd. IV Sp. 40) von der berühmten Sammlung Swenigorodskoï's angekündigt wurde. Für ihre wissenschaftliche Bedeutung bürgt der Name des Verfassers, der in den berufensten Fachkreisen für den besten Kenner der byzantinischen Kunst gilt, und für ihre Ausstattung ist der prachtliebende Sammler eingetreten, der keine Kosten gescheut hat, um dem Kodex, der dem „Selbstherrscher aller Reussen" Alexander III. gewidmet ist, auch den höchsten Glanz äufserer Erscheinung zu verleihen. In russischer, französischer und deutscher Sprache erschienen, gelangen die je 200 numerirten Exemplare nur als grofsmüthiges Geschenk in die Hände der Bevorzugten. — Der mit reicher Vergoldung geschmückte, mit buntfarbigem Schnitt versehene Lederband, die Umschlagdecke, die ihn schützt, das Lesezeichen, welches ihn ziert, sind in Bezug auf Zeichnung wie Ausführung künstlerische Leistungen ersten Ranges. Ihnen vollauf ebenbürtig sind die im reichsten Farbendruck hergestellten Widmungs- und Titelblätter, Initialen und Schlufsvignetten, sowie die 31 Tafeln, welche fast ausschliefslich in den Reproduktionen der kostbaren Sammlungsstücke bestehen, und auch die 113 in den typographisch musterhaft behandelten Text aufgenommenen Holzschnitte sind in jeder Hinsicht tadellos. Russische Künstler und deutsche Kunstanstalten haben zusammengewirkt zu dieser ebenso einheitlichen (weil durchaus im byzantinischen Stile gehaltenen) wie glänzenden Leistung, der die Krone aufgesetzt wird durch das Porträt des Kunstmäzens, eine nicht ganz vollendete Radirung des berühmten französischen Stechers Gaillard, der über dieser Arbeit gestorben ist.

In der Vorrede erzählt der glückliche Besitzer zuerst die Entstehungsgeschichte seines, ungefähr ein halbes Hundert Emails umfassenden, alle ähnlichen Privatsammlungen weit übertreffenden Schatzes, sodann diejenige seines Buches und ertheilt hierauf das Wort dem Verfasser, der darin, eine ungemeine Fülle von Gelehrsamkeit zusammentragend, eine im Wesentlichen abschliefsende Geschichte des Zellenschmelzes geliefert hat. Kapitel I bietet die „technische Einleitung in die Geschichte des Zellenemails", welches auf 108 Seiten auf seinem Entwickelungsgange durch die verschiedensten Länder vom Alterthum bis in's Mittelalter begleitet wird. — Kapitel II behandelt die „Denkmäler des byzantinischen Zellenemails" auf 160 Seiten in solcher Vollständigkeit, wie sie noch nie erstrebt, geschweige erreicht wurde. Der „Hochaltar von San Ambrogio in Mailand", die „Heiligenbilder", „Kreuze und Kruzifixe", „Evangelien-Buchdeckel", „Reliquiarien", „Kelche und Patenen", „Kronen", „Regalien und priesterlicher Schmuck", „Fibeln, Agraffen, Anhängsel, Fingerringe" werden nacheinander einer Prüfung unterzogen, bei der nicht so sehr der litterarische Apparat, bezw. die Berufung auf Texte überrascht, die auf diesem Gebiete weniger in's Gewicht fallen, als die ungemein umfassende allseitige Kenntnifs der Objekte, bei deren Aufzählung wenige übersehen sein mögen. — Kapitel III beschreibt sodann auf 60 Seiten die „byzantinischen", Kapitel IV auf ebensoviel Seiten die „russich-byzantinischen Emails der Sammlung A. W. von Swenigorodskoï's". — Sorgfältig zusammengestellte Register bilden den Schlufs des herrlichen Werkes, auf dessen an neuen Gesichtspunkten und Kombinationen überaus reichen Inhalt diese Zeitschrift noch oft wird zurückkommen müssen.

Schnütgen.





Die eherne Fünte von St. Marien zu Rostock.

Abhandlungen.

Die eherne Fünte von St. Marien zu Rostock.

Mit Lichtdruck (Tafel V).



bgleich die zum Osterfeste, den 2. April 1290, vollendete Fünte von St. Marien zu Rostock bereits ihre Literatur seit dem Jahre 1741 hat, ist sie bis jetzt nirgends so abgebildet, dafs man davon ein gutes Bild gewönne. Sie wird zuerst im Rostocker »Etwas« („Etwas von gelehrten Rostockschen Sachen“) vom Jahre 1741 auf S. 685 und nachher im Jahre 1777 in der Beschreibung der Marienkirche von Niehenck erwähnt, die abschnittweise in den den »Rostockschen Nachrichten« beigegebenen „Gemeinnützigen Aufsätzen aus den Wissenschaften für alle Stände“ veröffentlicht wurde, S. 85—180. Dann folgt Lisch im Jahre 1864 mit der ersten ausführlicheren Beschreibung im »Jahrbuch f. mecklenb. Gesch. u. A.« XXIX, S. 216 ff. Zugleich damit gibt das »Mecklenb. Urkundenbuch« III, S.377 einen Abdruck der Inschrift. Auf Grundlage dieser Veröffentlichungen gibt Dr. Crull eine Besprechung der Fünte im »Organ für christl. Kunst« 1867 ff. Dort auch eine Zeichnung. Ferner finden wir einen kurzen Hinweis bei Schnaase im V. Bd. seiner »Gesch. der bild. Künste« vom Jahre 1874 auf S. 618, und weiter eine Erörterung über das Salve Regina auf Taufbecken, mit besonderer Beziehung auf das in St. Marien in Rostock, bei Friedrich Schneider im »Anz. für Kunst deutscher Vorzeit« von 1880, S. 280. Eine kurze Notiz steht ferner im »Handbuch« von Otte-Wernicke, Bd. II, S. 419, Anm. 3. Von A. Pabst ist endlich in seinem Tafelwerk „Kirchenmöbel“ auf Taf. 30 jüngst die erste brauchbare Abbildung veröffentlicht. Aber aus Gründen der Schwierigkeit der Aufnahme für den Lichtdruck ist sie in zwei Theilen auf zwei Blättern von verschiedenen Standpunkten her, erschienen, sodafs es wieder an einem richtigen Gesammteindruck des Werkes mangelt. Und aufserdem ist noch eine falsche Unterschrift gesetzt worden, welche den Taufkessel der Nikolaikirche und nicht der Marienkirche zuweist und ferner das XIV. und nicht das XIII. Jahrh. als Zeit des Ursprunges angibt. Deshalb scheint eine zweite Veröffentlichung geboten, und wir hoffen, dafs die Freunde kirchlicher Kunst mit dieser Anfnahme des Werkes, welche trotz aller Schwierigkeiten der Herstellung von guter Deutlichkeit ist, zufrieden sein werden. Die Inschrift ist auf's Neue sorgfältig verglichen worden. Dasselbe ist mit der Beschreibung der Bilddarstellungen zum Zweck der Aufnahme in das mecklenb. Denkmäler-Inventar geschehen.

Der Taufkessel von St. Marien, welcher jetzt in der Mitte der Westwand des Thurmes untergebracht ist, stand früher in der Nordwestecke der Kirche, und zwar in der Nähe der Krämerkapelle. Er ist 2,95 *m* hoch und in Bronze gegossen. Als Träger dienen vier auf einem Beine knieende bärtige Männer, die mit einem tunikaartigen Hemde bekleidet sind und aus langhalsigen rundbauchigen Gefäfsen Wasser ausgiefsen. Sie gelten hier auffallender Weise nicht wie sonst als die vier Paradiesesströme, sondern werden durch Inschriften in Majuskeln an ihren Gefäfsen als die vier Elemente TERRA, AQVA, AER, IGNS (das I fehlt) bezeichnet.[1] Der von ihnen getragene Kessel ist rund und nimmt nach oben hin an Umfang etwas zu. Drei Inschriftbänder mit eingetieften Majuskeln umziehen denselben am unteren, am oberen Rande und in der Mitte.

[1] Der Bildner beweist damit, dafs er sich der ursprünglichen Bedeutung dieser auf die Antike zurückführenden Gestalten als Strom-Repräsentanten nicht bewufst war. Die alte christliche Kirche sah in dem Paradiesesstrom und seinen vier Armen, den Strömen Physon, Syon, Tigris und Euphrat, die Vorbilder für die Gnadenwirkungen des Evangeliums, welche von Christus als dem Haupte und den aus ihm gekommenen vier Evangelien ausgehen. Es werden daher die vier Evangelisten symbolisch auch mit den vier alttestamentlichen Paradiesesströmen bezeichnet. Vergl. Durandus VII, Cap. 44, §§ 1 ff., § 5.

Zwischen dem oberen und mittleren, und zwischen diesem und dem unteren Inschriftbande befinden sich Reihen bildlicher Darstellungen aus dem Leben Jesu mit halbrunden, meist in Vorderansicht gestellten, schlanken, gerade aufgerichteten Figuren, meistentheils nur eine unter einem Kleeblatt-Bogen, deren in jeder Reihe 16, also in beiden Reihen 32 vorhanden sind.

Die Szenen der unteren Reihe sind: Die Verkündigung mit Gabriel und Maria, über deren Haupte die Taube schwebt. — Die Heimsuchung: Maria und Elisabeth sich umarmend. — Die Geburt: Maria auf dem Lager, das Christkind in der Krippe, dahinter die Köpfe von Ochs und Esel, oben der Stern; Joseph mit dem Spitzhute der Juden, den Krückstock in der Hand. — Die Verkündigung an die Hirten. Auf dem Spruchband des Engels liest man die Worte: IN · PRĪCĪO · E (in principio erat). — Der Kindermord: Herodes mit der Krone, ein Krieger zerhaut ein Kind, neben ihm ein weinendes Weib. — Die Flucht nach Aegypten: Maria, das Kind im Arme, sitzt auf einem Esel, diesen leitet Joseph, den Spitzhut auf dem Kopfe und ein Bündel an einem Stock über der Schulter tragend. — Die hl. drei Könige: Zwei Könige stehen, der dritte kniet, sie bieten ihre Gaben, Maria sitzt und hat das Kind auf dem Schoofs, über ihr der Stern. — Die Darstellung im Tempel: Maria und Simeon, letzterer hält mit den vom Gewande umhüllten Händen das Kind, das zugleich auf dem Altar steht.

Die obere Reihe bietet folgende Darstellungen: Maria mit dem Kinde auf dem Arm. — Dieselbe, den neben ihr stehenden Jesusknaben an der Hand haltend, Jesus mit dem Kreuznimbus, auch hier, wie fast immer beim Gange zum Tempel, einen Korb in der Hand tragend. Der Korb deutet die Opfergaben an. — Die Versuchung: Der Satan zeigt mit der Linken auf einen Steinhaufen, in der Rechten ein Spruchband, worauf PARA · MICI · P (= para mihi panem), Jesus mit abweisender Haltung. — Der Verrath des Judas: Ein Jude, der am Spitzhut als solcher kenntlich ist, hat einen Beutel in der Rechten und hält die Linke mit Geldstücken dem Judas hin. — Die Gefangennahme: Judas küfst den Herrn; von zwei Kriegsknechten trägt der eine eine Keule, der andere eine Fackel und ein Beil. — Die Verurtheilung: Pilatus, mit übereinandergeschlagenen Beinen dasitzend, wäscht sich die Hände, wozu ein Knabe neben ihm Schüssel und Krug reicht; ein anderer zur Seite flüstert dem Landpfleger die bekannte Botschaft seiner Gattin zu. — Die Geifselung: Jesus an der Martersäule zwischen zwei Kriegsknechten (dem zur Rechten fehlen die Hände). — Die Kreuzigung: Jesus am Kreuz mit dem bekannten Titulus über seinem Haupte, hier allein ohne Nimbus, zwischen Maria und Johannes, alle drei in kleinerem Mafsstabe unter einem Bogen. — Die Auferstehung: Jesus, mit der Fahne in der Hand, steigt aus dem Grabe, dessen gehobener Stein nach hinten zu sichtbar ist. Unterhalb des Sarges sitzen zwei Krieger in Kettenpanzern. — Das Noli me tangere: Jesus, einen Spaten in der Linken haltend, macht mit der Rechten eine abwehrende Bewegung gegen die knieende Maria Magdalena.

Der Deckel schliefst oben mit einem Knauf ab, auf welchem eine Taube mit ausgebreiteten Flügeln sitzt. Der Kopf freilich hat einen Adlerschnabel, aber Schwanz und Leibesform sind die der Taube. Am unteren Rande befinden sich vier Löwenköpfe mit Ringen im Maul. Daran waren ehedem Seile oder Ketten zum Heben des Deckels angebracht, da die Taufbrunnen nach kirchlichen Vorschriften unter gutem, sicherem Verschlufs gehalten werden sollen. Diese Köpfe unterbrechen wohl, aber verdecken nichts von der untersten der drei Inschriften, welche den Deckel umziehen. Ueber jedem der Inschriftbänder befinden sich Figurenreihen, die gruppenweise geordnet sind, ohne dafs aber Baldachinbögen angebracht wären, wie über denen des Kessels. Die unterste dieser Figurenreihen beginnt mit der Himmelfahrt: Christus schwebt in der Mitte empor, in dem Berge unter ihm sieht man seine Fufsstapfen (nach Zach. XIV. 4). Zu jeder Seite sechs Jünger, und aufserdem links, unmittelbar neben dem auffahrenden Heiland, die Gestalt der Maria. Dem einen der Jünger fehlt der Kopf. — Die Taufe: Jesus in der Mitte, im Wasser stehend, das wie ein seinen Leib fast ganz verdeckender Wellenberg aussieht, zu seiner Rechten Johannes der Täufer, ihm die rechte Hand auf das Haupt legend, während er in der Linken das Gefäfs mit dem Chrisam hält, dessen Deckel geöffnet ist. Hinter ihm steht ein Engel mit einem Buch und

einer brennenden Taufkerze. Ein zweiter Engel hält das Gewand des Heilandes, und hinter diesem steht ein Diakon mit Rauchfaſs und Weihrauchschiffchen.[2]) — Es folgen rechts vom Beschauer hin vier Gruppen von je drei Heiligen, die aber wegen fehlender Attribute nicht näher zu bestimmen sind. Man sieht zuerst drei gekrönte Frauen, welche Bücher in den Händen halten. Dann drei Frauen ohne Kronen, die mittlere hält eine runde Büchse (Maria Magdalena?), die zwei anderen haben Bücher. — Es folgen drei Bischöfe, von denen der in der Mitte eine zugespitzte Mitra trägt, vielleicht das alte päpstliche Phrygium, so daſs dieser ein Papst sein könnte, während die anderen eine niedrigere Mitra tragen. — Weiterhin ein Bischof und ein Diakon, eine kleinere weibliche Heilige daneben gehört, dem Stil nach, ursprünglich nicht hierher, sie wird ein späterer Ersatz für eine ausgefallene Figur sein. — Die mittlere zweite Reihe zeigt den Heiland mit dem Kreuznimbus; er steht zwischen den thörichten und klugen Jungfrauen. Erstere halten in ihren herabhängenden Händen den Stiel halbkugelförmiger Lampen, die dem Boden zugewandt sind, letztere tragen ihre Lampen hoch erhoben und halten in der Linken ein Buch. — In der obersten Reihe, unter der den Deckel bekrönenden Taube, drei heilige Frauen von denen die eine eine Krone trägt und einen Kelch in der Hand hält.

Das Material der Fünte ist helle Bronze. Unten in der Mitte des Grundes ist das Loch zum Ablassen des Wassers. — Wo die vorstehende Beschreibung von der bei Lisch »Jahrb.« XXIX, 216—244, abweicht, waren Gründe dazu vorhanden. Zwischen Deckel und Kessel bemerkt man stark in die Augen springende Unterschiede, theils in der Art der Verbindung zwischen Figuren und Grundfläche, theils in der Stilisirung der Figuren. Man möchte daraus schlieſsen, daſs beide Theile nicht ganz gleichzeitig, oder doch nicht von derselben Hand seien. Die Figuren des Deckels sind für sich gegossen und nacher aufgeheftet, die am Kessel aber sind von vornherein im Modell und Guſs mit dem Grunde verbunden. Jene sind gröſser und im Ganzen auch freier und edler behandelt, letztere sind kleiner, gedrückter und auch weniger scharf ciselirt.

[2]) Ganz nach Art der kirchlichen Weiheakte.

Immerhin werden beide Theile einer und derselben Werkstätte entstammen. Darauf läſst auch die zusammenhängende Inschrift und die durchgeführte Gleichartigkeit der Buchstaben in ihr schlieſsen. Auf dem oberen Rande des Kessels sieht man Spuren von Ornamenten, deren gröſserer Theil aber vom Deckel dem Auge entzogen wird. Am Deckel ist der oberste Inschriftenring aufgenietet, die beiden unteren hängen mit dem Hauptkörper im Guſs zusammen.

Die Inschrift am Kessel lautet in der oberen Reihe:

AVE * MARIA * GRACIA * PLENA * DOMINVS * TECVM * BENEDICTA * TVI * IN * MVLIERIBVS * ED * BENEDICTVS * FRCTVS * VENTRIS * TVI * A *

in der Mitte:

SALVE * REGINA * MISERICORDIE * VITA * DVLCEDO * ET * SPES * NOSTRA * SALVE * ADTE * CLAMAVS * EXVLES * FILII * EVE * ADTE *

unten:

SVSPIRAMVS * GEMENTES * ET * FLENTES * IN * HAC * LACRIMARVM * VALLE * EYA * ERGO * ATVOAT * NOSTRA * ILLOS * TVOS * MIS *

Fortsetzung in der unteren Reihe des Deckels, zunächst mit Zwischenschiebung des Datums der Herstellung der Fünte:

ANNO * D̄M̄ * M̊ * C̊C *NOVOGESIMO * IN * FESTO * PACE * PREPARATVM * FVIT * BAPTISMVM * IN * ROZSTOK * OCVLOS * ADNOS * CONVERTE * ET * IHESVM *

in der Mitte des Deckels:

BENEDICTVM * FRVCTVM * VENTRIS * TVI * NOBIS * POST * HOC * EX *

oben:

OSTENE * O CLEMENS *

In der oberen Reihe wäre für das erste falsche *tui tu* zu setzen, ferner *et* statt *ed*, *fructus* statt *frctus*. *A* = *Amen*.

In der zweiten Reihe pflegt sonst auf *misericordiae* das Wort *mater* noch zu folgen. *adte* = *ad te*, *clamaus* = *clamamus* wieder *ad te* statt *adte*.

In der dritten Reihe: *advocata* statt *atvoat*. *mis (ericordes)* mit *oculos* in der unteren Reihe des Deckels zu verbinden, dann weiter zu lesen.

In der unteren Reihe des Deckels *novogesimo* statt *nonagesimo*. *pace* statt *Paschae* (2. April 1290) *adnos* statt *ad nos*.

In der Mitte: *ex* = *exilium*.

Oben: *ostene* = *ostende*. *o clemens (o pia, o dulcis virgo Maria)*.

Schwerin. Friedrich Schlie.

Die kirchliche Kunst auf der Ausstellung von Geräthen und Gefäfsen aus Edelmetall zu Königsberg, 1894.

Mit 2 Abbildungen.



Noch heutzutage ist selbst unter den gebildeten Bewohnern des Westens die Meinung verbreitet, dafs das kunstgewerbliche Schaffen des Mittelalters jenseits der Elbe nur wenig Bemerkenswerthes hervorgebracht habe, jenseits der Oder aber ganz aufhöre. Die weite Länderstrecke von da bis zur Weichsel und über diese hinaus bis zur Memel kommt erst recht nicht in Betracht. Zwar haben kunstsinnige Männer, in denen sich gediegene Kenntnisse und durch die Vergleichung geschärftes Urtheil vereinigten, — ich nenne in erster Linie den verstorbenen R. Bergau und Professor Dittrich in Braunsberg — sich seit Jahrzehnten bemüht, in zahlreichen Aufsätzen und Abhandlungen Zeugnifs zu geben, dafs im fernsten Osten eine nicht geringe Hinterlassenschaft alter Kunstübung zu finden ist — die Veröffentlichungen sind insbesondere in der »Zeitschrift für ermländische Geschichte«, in der »Altpreufsischen Monatsschrift«, in den »Mittheilungen des ermländischen Kunstvereins« und sonst an verschiedenen Orten niedergelegt — jedoch das grofse Publikum aufserhalb der beiden Provinzen West- und Ostpreufsen ging unverdienterweise an diesen Studien achtlos vorüber, zum Theil, weil die betreffenden Schriften wenig bekannt und nicht überall zugänglich sind. Reisende, insbesondere solche, die künstlerischen oder kunstgeschichtlichen Interessen nachgehen, verlieren sich selten in die abgelegenen, stillen Städte und Städtchen des Ostens, und so kam es, dafs die Schätze, aufser den betreffenden Geistlichen, nur wenigen Personen durch den Augenschein bekannt waren und von diesen hatte die Mehrzahl wohl nur einen kleinen Theil, wie es gerade die Gelegenheit fügte, gesehen. Eine Uebersicht über alles Vorhandene besafs kaum Jemand.

Die Aufmerksamkeit gröfserer Kreise erhielt erst infolge der seit etwa zehn Jahren in der Provinz Westpreufsen begonnenen Inventarisation der Kunstdenkmäler durch Bauinspektor Heise einen kräftigeren Anstofs, sich dem hier noch Vorhandenen zuzuwenden. Schon die ersten Hefte brachten gute Lichtdruckabbildungen von zahlreichem und mannigfaltigem Kirchengeräth, das dem in anderen Provinzen erhaltenen keineswegs nachsteht und zuweilen besondere Züge aufweist. Mit dem Fortschreiten der Veröffentlichungen wächst die Zahl der unser Interesse in Anspruch nehmenden, bisher unbekannten Kunstwerke und ist noch lange nicht abgeschlossen.

Für die Provinz Ostpreufsen hat die durch Adolf Boetticher seit 1889 durchgeführte Inventarisationsarbeit denselben Erfolg gehabt. Vieles Unbekannte ist an's Licht gezogen worden; wenn das Ergebnifs der bisher veröffentlichten drei Bände in Bezug auf kirchliches Geräth der Zahl nach den westpreufsischen nicht gleichkommende Werthe geliefert hat, so liegt dies daran, dafs die bis jetzt erschienenen Bände das fast ganz protestantisch gewordene Bisthum Samland behandeln, in dem naturgemäfs das aus dem Mittelalter übrig gebliebene, ehemals katholische Kultgeräth weniger zahlreich ist. Dagegen verspricht der noch in diesem Jahr zu erwartende, das Ermland behandelnde Band des Werkes eine reiche Ausbeute. Preufsen ist, wie der ganze Osten, Colonistenland, das durch den Zuzug aus dem Mutterland eine fertige Kultur und Kunstübung übernahm und dem hierdurch die Vorstufen des Tastens und Suchens, des Ringens nach der Form erspart blieben.

Es war ein glücklicher Gedanke des ostpreufsischen Central-Gewerbevereins, in diesem Jahre eine Ausstellung von — aus der Provinz stammenden — Geräthen und Gefäfsen aus Edelmetall zu veranstalten. Zum ersten Male wurde durch diesen bereits mehrfach mit Glück beschrittenen Weg der Sonderausstellung eines begrenzten Gebietes eine Uebersicht des vorhandenen Besitzes gegeben und dadurch eine Gelegenheit zum Vergleich und zur Erweiterung unserer Kenntnisse der Geschichte des Kunstgewerbes eines abgelegenen, wenig gekannten Landestheiles dargeboten, wie sie vielleicht in vielen Jahrzehnten nicht wieder zu ermöglichen sein wird.

Die Ausstellung fand in der Zeit vom 28. Januar bis zum 11. Februar in dem dem polytechnischen und Gewerbeverein gehörigen Gewerbehause auf dem Vorderrofsgarten 49

statt. Die Anordnung der Gegenstände in Vitrinen war im Ganzen glücklich, wenn auch durch die Enge des Raums und die zum Theil ungünstige Beleuchtung in der Wirkung beeinträchtigt. Der starke Besuch, auch durch auswärtige Kunstfreunde und Kunstgelehrte, bewies, welche Anziehungskraft das „Gold und Silber" in jeder Form auf das in den Räumen sich drängende Publikum hatte.

Die kirchlichen Geräthe und Gefäfse des katholischen Kultus bildeten einen sehr erheblichen und jedenfalls den ältesten Theil der Gesammtausstellung. Das liebenswürdige Entgegenkommen der katholischen Geistlichkeit und die wohlwollende Förderung, die der geistliche Oberhirte, der hochwürdigste Bischof von Ermland, sowie das Domkapitel zu Frauenburg der Sache zu Theil werden liefsen, ermöglichten eine sehr reichhaltige, nahezu vollständige Beschickung der Ausstellung mit kirchlichen Geräthen und Gefäfsen des Mittelalters, denen dieser Aufsatz vorzugsweise gewidmet sein soll.

Die romanische Kunst war auf der Ausstellung nicht vertreten und scheidet nach Lage der Sache überhaupt aus. Es ist gut, sich zu vergegenwärtigen, dafs zu der nämlichen Zeit, als die Deutschordensritter unter dem Landmeister Hermann Balk den ersten Fufs in die Haffgaue Pogesanien, Warmien (das heutige Ermland), Natangen setzten (ca. 1237 bis 1241), die Liebfrauenkirche zu Trier, die Kirche der hl. Elisabeth zu Marburg, als früheste Denkmäler gothischen Stils auf deutschem Boden, bereits in Bau begriffen waren und dafs zur Zeit der Eroberung der weiter östlich gelegenen Landschaften Samland, Barten, Galindien (1253—1260) durch den Orden, der Grundstein zum Kölner Dom bereits gelegt war. Zur Zeit, als der Orden anfing, seine Kirchen in dem heutigen Ostpreufsen zu bauen, war die Gothik in Deutschland bereits in vollständiger Aufnahme begriffen; es lagen die Muster eines ausgebildeten Stils für die Baukunst und die von dieser abhängigen Kleinkunst bereits vor. Für die Uebermittelung der neuen Formen sorgte die beständige Zufuhr frischer Kräfte aus dem Reiche. Wir treten also sofort in die gothische Formenwelt ein. Freilich rechnet das älteste Stück der Ausstellung seine Entstehungszeit um ein Jahrhundert später. Es ist ein Kelch aus Nosberg, ein schönes, leider stark restaurirtes Stück, das am Fufs auf grünem Emailgrund in Minuskeln die Datirung: *Anno domini millessimo tricentesimo septuagesimo nono* (1379) enthält. Die Kuppa, mit geradlinigem, straffem, schräghansteigendem Profil ist unter der Reliefverzierung des den unteren Theil umgebenden, frei endigenden Lilienornaments mit einer zweiten Minuskelinschrift: *Ave maria gracia plena dominus* umgeben; der sechskantige Schaft zeigt oberhalb und unterhalb des Nodus eine flache, gothische Blendenarchitektur mit Maafswerk. Der Nodus hat auffallenderweise nur drei Stollen (rotuli) in Rautenform, zwischen diesen je einen schön gebildeten schwebenden Engel mit aufgeschlagenem Buche. Der Fufs ist abweichend von der Regel nicht im Sechspafs, sondern im Sechseck gearbeitet, mit sanfter Schwellung im Profil; die Standfläche ist durch eine durchbrochene Galerie mit Drei- und Vierpässen gebildet. Die sechs trapezförmigen Felder des Fufses sind im Relief mit kleinen, gegossenen figürlichen Darstellungen unter ebenfalls plastischen Baldachinen geschmückt: Christus, Maria, die Kreuzigung, die hl. drei Könige.

Ich bin bei der Beschreibung dieses ältesten Stücks ausführlicher gewesen, weil es das einzige ist, das nachweisbar aus dem XIV. Jahrh. stammt. Der nächstälteste Kelch, vielleicht noch vom Ende des XIV. Jahrh., gehört der jetzt protestantischen Kirche zu Fischhausen, dem ehemaligen samländischen Bischofsitz. Der im Sechspafs gebildete Fufs zeigt in sehr energischer, charaktervoller Gravirung die Figuren der Muttergottes mit dem Kinde, Gottvaters mit dem Crucifixus, der hhl. Dorothea, Margaretha, Katharina, Barbara. Ueber dem mit sechs rautenförmigen Stollen besetzten Knauf ist der Schaft mit gothischer Architektur bekleidet; zwischen die vortretenden Strebepfeiler sind nachträglich rechteckige, als Tafelsteine geschliffene Bernsteinstücke zur Verzierung eingeklemmt. Die weiteren gothischen Kelche zeigen bereits die Formen des XV. Jahrh., namentlich in den Fischblasenmustern, die überall am Maafswerk auftreten, sodann aber in der Bildung des Nodus als Architekturstück, Kapellenkranz mit Strebepfeilern, Baldachinen, Fialen und Wimpergen. Dieser Zeit gehört ein Kelch aus Braunsberg von 1489 an, mit Almandinen in den Rosetten zwischen den Rotulen besetzt, der an der Unterseite des

Fufses die Inschrift *A. S. Barbarae* trägt, ferner zwei sehr schöne, reich verzierte Kelche aus Röfsel. Der Nodus des einen besteht aus durchbrochen gearbeitetem Laubwerk mit Glassteinen; an der Kuppa Fischblasengravirung mit aufgelegtem Ornament. Auf dem Sechspafsfufs ist der Donator nebst Frau eingravirt dargestellt. Der zweite Röfseler Kelch weist sich durch das aufgravirte Wappen als eine Schenkung des Bischofs Lukas Watzelrode (1489 bis 1512) aus. Die Kuppa ist mit Schmelzverzierung in Fischblasenform am unteren Ende geschmückt; der Nodus zeigt die gleiche Verzierungsweise, daneben Glassteine und Rosetten mit Türkisen und Almandinen, unter dem Nodus Apostelfiguren. Der sechspassige Fufs mit gravirten Heiligendarstellungen (St. Lukas, Katharina, Barbara, Dorothea, Margaretha) ruht auf einem von Maafswerk durchbrochenen Sockel. Diesen Kelchen sind die aus zwei gegenwärtig protestantischen Kirchen Natangens, zu Löwenstein und Schippenbeil (3 Stück) stammenden anzureihen; ebenso gehören in Westpreufsen die Kelche von Kobbelgrube, Rambeitsch, Dirschau, Lissewo in dieselbe Kategorie.

Die mehrfach beschriebenen gothischen Formen des Kelches erhalten sich während des ganzen XVI. Jahrh., bis in das XVII. Jahrh. hinein. Die eindringende Renaissance verräth sich nur in der flüssigeren rundlicheren Umrifslinie der Kuppa, in der mehr kugeligen Bildung des Nodus, an dem die Verzierungen, insbesondere auch die Rotuli eine mehr facettenartige Form annehmen und schliefslich ganz verschwinden. In diese Gruppe gehört der Braunsberger Kelch mit dem Wappen der Familie Hosius (Anna Hosin) und der Jahreszahl 1588; ferner ein Kelch aus Quetz. Ein im Jahre 1631 von Sigismund Steinsohn der Kirche zu Guttstadt geschenkter Kelch zeigt noch vollständig spätgothische Formen; dagegen verrathen die Gravirungen des Fufses den Renaissancecharakter.



Fig. 1. Kelch im Dom zu Frauenburg.

Der schönste Kelch in ausgesprochenen Renaissanceformen ist der Domkirche zu Frauenburg im Jahre 1568 durch den Domherrn Martin Cromer geschenkt worden; er zeichnet sich durch herrliche Drahtemailverzierung aus, die den ganzen Körper überzieht (vergleiche Fig. 1). Das Muster legt sich in edler, an Stickerei erinnernder Linienführung an die Gefäfsform an; die dünnen, gezwirnten Drähte bilden Felder, die mit Schmelzmasse, hauptsächlich in weifser, grüner, blauer, gelber Farbe ausgefüllt sind. Die Technik erinnert sehr an diejenige der Krone der Dorotheenbüste im Museum schlesischer Alterthümer zu Breslau und läfst sich keinem der von Hampel unterschiedenen drei Ver-

breitungsgebiete des „ungarischen Drahtemails“ zutheilen. Es gewinnt immer mehr an Wahrscheinlichkeit, daſs diese Verzierungsweise durchaus nicht Ungarn allein eigenthümlich ist, sondern auch im östlichen Deutschland und den Nachbargebieten geübt wurde. Eine an dem Kelch befindliche Inschrift kann dahin gedeutet werden, daſs Cromer, der vorher Domher in Krakau war, den Kelch daselbst gekauft hat.

Während sich an vielen Kelchen einerseits bis in das XVII. Jahrh. die gothischen Grundformen erhalten haben und zwar selbst an solchen, die für protestantische Kirchen neu gefertigt wurden, zeigt eine andere Reihe die ganze weitere Entwickelung; zunächst im XVII. Jahrh. wird die Kuppa gewölbter und nähert sich dem Pokale; eine ebensolche Annäherung wird durch die Aufgabe des Nodus und den eindringenden Balusterfuſs hervorgebracht; die Fuſsplatte gibt die Sechspaſsform auf, wird kreisförmig und gewölbt. Alle diese Typen mit ihren Durchgangsstadien waren auf der Ausstellung vertreten. Von eleganter Wirkung ist eine dem XVII. Jahrh. angehörende Zwischenform, bei welcher der Nodus birnförmig gestaltet und mit drei Engelsköpfen oder auch ganzen Engelsfiguren besetzt ist, während die glatte Kuppa in einer durchbrochenen, oft mit Relief gearbeiteten Schaale (der Farbenwirkung halber zuweilen aus Weiſssilber) ruht. Hierher gehört ein Kelch aus Alt-Wartenburg, 1614 gestiftet, ferner ein Kelch aus Wormditt, mit kegelförmigem Uebergang zur Fuſsplatte, 1619 von dem Guttstädter Dekan Urban Jost geschenkt. Aus protestantischen Kirchen des Samlands sind ein schöner Kelch aus Cremitten und verschiedene aus Creuzburg hier anzureihen.

Dasjenige Kultusgeräth, welches am längsten, bis tief in das XVII. Jahrh. hinein, ausschlieſslich in gothischen Formen gearbeitet worden ist, ist die Monstranz. Auch in westlichen Gegenden stammen die erhaltenen Monstranzen zumeist aus späterer Zeit; sie treten erst nach Einführung des Frohnleichnamsfestes (1316) auf. In Ost- und Westpreuſsen rühren fast alle Monstranzen erst aus dem XVI. oder dem XVII. Jahrh. her; sie sind vollständig in gothischen Thurmformen ausgeführt und zeigen einen ziemlich übereinstimmenden Typus. Wären nicht die sicheren Datirungen an den Stücken und auſserdem noch urkundliche Nachrichten vorhanden, so würde man versucht sein, sie auf den ersten Blick ein bis zwei Jahrhunderte früher anzusetzen. Der Osten steht übrigens hierin nicht allein da. In dem gemalten Inventar der St. Michael-Hofkirche in München, das sich erhalten hat, haben die Monstranzen gothischen Aufbau mit Ornamenten in Renaissanceformen vom Ende des XVI. Jahrh. Es finden sich ferner auch Seitenstücke hierzu in der Architektur; noch im Jahre 1681 wurde in Braunsberg eine ganz gothisch gehaltene Kirche, die Trinitatiskirche der Neustadt, gebaut.

Es waren auf der Ausstellung drei dieser Monstranzen vertreten. Mit der Jahreszahl 1600 ist bezeichnet die groſse, silberne Monstranz von Arnsdorf. Der Schaft zeigt in seinem Knauf und der übrigen Gliederung Anklänge an die Renaissance. Die Fuſsplatte, im Sechspaſs geformt, mit zwei birnstabförmig ausgeschweiften Theilen, zeigt in sehr guter Treibarbeit die vier Evangelisten nebst Petrus und Paulus; sie ruht auf einem durchbrochenen Sockel. Das Obertheil trägt zunächst eine kleine Maaſswerksbrüstung, aus der sich ein krauser Rankenzug entwickelt, der in seiner Bewegung an die Form der spätgothischen Helmdecken bei Wappen erinnert. Darüber eine durchbrochene, gegliederte Galerie, die den Aufbau trägt. Das Ostensorium, in Scheibenform, ist anscheinend verändert und mit einem plumpen Strahlenkranz aus vergoldetem Silberblech umgeben. Die Seitentheile sind etwas mager; sie zeigen dünne Fialen, zwischen denen weibliche Heilige (Ursula und Dorothea) und Engelfiguren stehen; darüber hängen Glöckchen. Ueber dem Ostensorium springt in Dreieckform wieder eine Galerie vor, auf der unter einem Baldachin die hl. Katharina steht; die Bekrönung des Ganzen bildet eine Muttergottesfigur. Die Monstranz hat das ansehnliche Gewicht von 662 Schott oder 13 Pfund $25^1/_3$ Loth.

Weniger werthvoll, in stofflicher wie in künstlerischer Beziehung ist die Monstranz aus Alt-Wartenburg; sie stammt aus derselben Zeit, wie die vorige, hat jedoch ein cylindrisches Ostensorium; der Fuſs in Gestalt eines unregelmäſsigen Achtecks. Besser ist die groſse silbervergoldete Monstranz aus Wormditt, die 1565 schon als vorhanden aufgeführt wird. Eine Eigenthümlichkeit dieser Monstranzen, die alle einen ganz verwandten Aufbau zeigen, ist die Bildung der Baldachine über den Hei-

ligenfiguren durch gewundene Drähte in Form von Spitzhelmen. Dasselbe findet sich an den (nicht auf der Ausstellung gewesenen) Monstranzen von Plasswich und Mehlsack (urkundlich von 1643, ganz gothisch, mit Architekturnodus), ferner bei einer ganzen Reihe westpreufsischer Monstranzen zu Zuckau (von 1537), Putzig, Zarnowitz, Briesen, Kulmsee, Polnisch Brzozie, Stuhm.

Schon früher ist der verhältnifsmäfsig grofse Reichthum Ost- und Westpreufsens an guten Altar- und Reliquienkreuzen hervorgehoben worden.[1]) Professor Dittrich hat im Jahrg. IV, S. 331 dieser Zeitschrift über diesen Gegenstand berichtet und insbesondere das Röfseler Altarkreuz (das auch auf der Ausstellung war) näher beschrieben und abgebildet. Ich kann also über dieses wirkungsvolle Stück hinweggehen; die Schönheit des Obertheils wird durch den mifsglückten Fufs, der an einer unverstandenen Häufung von Architekturgliedern leidet, beeinträchtigt. Höher stelle ich in Bezug auf seine Komposition ein weifssilbernes Reliquienkreuz aus Guttstadt. Es trägt die Jahreszahl 1541 und ist wohl die in einem Inventar von 1581 aufgeführte *crux magna, argentea cum chorallibus 15 ponderis 10 mr. lotich 9 1/2 scot.* Der Unterbau zeigt an Stelle des Nodus eine gothische Architektur, mit Strebepfeilern und Maafswerkfenstern, die von Wimpergen bekrönt sind, jedoch organischer gebildet und schöner nach oben zu verlaufend als bei dem Röfseler Kreuz. Die mit figürlichen Gravirungen verzierte Fufsplatte ist oval, im Sechspafs gebildet, mit zwei geschweiften, birnstabförmigen Feldern und durchbrochener Sockelgalerie (Fischblasenmuster). Die geraden Kreuzarme endigen in Kleeblattform; alle Theile sind mit durchbrochenem Laubwerk und reichen Kantenblumen besetzt; an jedem der Kreuzarme befinden sich drei, der Kleeblattendigung entsprechende grofse Korallen in reicher Silberfassung. Die Rückseite zeigt einen aufgelegten Crucifixus und in den vier Kreuzendigungen die eingravirten Symbole der Evangelisten. Das Kreuz hat wechselvolle Schicksale gehabt; während des Schwedenkrieges wurde es mit anderen Kostbarkeiten 1626 nach Schlofs Heilsberg geflüchtet und mag bei diesen Wechselfällen einen Theil seines Korallenschmucks eingebüfst haben. Das Stück trägt keine Beschauzeichen, wohl aber zweimal die Meistermarke HB.

Die übrigen ostpreufsischen Kreuze gehören der ausgebildeten Renaissance an. Das schöne Mehlsacker Kreuz mit geschwungenen Kreuzarmen war nicht auf der Ausstellung vertreten, wohl aber ein Reliquienkreuz aus Braunsberg, ebenso wie das vorige mit Kantenblumen besetzt und durch Glassteine verziert; im Uebrigen weist es in den Kleeblattendigungen der Arme die üblichen gravirten Darstellungen auf. Es ist mit der Meistermarke AI bezeichnet, verräth aber ebensowenig wie das Guttstädter seine Herkunft durch einen Stadtstempel. Es würde zu weit führen, die durch gute Muster vorgeführte Entwickelung des Kreuzes weiter zu verfolgen; ich will daher nur kurz das dem Frauenburger Dom angehörige weifssilberne Altarkreuz erwähnen, das sich durch das eingravirte Wappen als eine Stiftung des Bischofs Rudnicki ausweist, sowie als letzten Ausläufer das in dem Unglücksjahr 1807 gefertigte Crucifix aus Heilsberg in Empireformen, mit aufgelegten in Grisaillemanier bemalten Emailplatten; Alles in Allem ein Zeichen der damaligen schweren Zeit.

Von dem grofsartigen Reichthum und der Mannigfaltigkeit in den Formen der Reliquiare, die uns aus den alten Schatzverzeichnissen und Inventaren entgegentreten, empfangen wir durch das heut noch Erhaltene nur ein schwaches Bild. Diese Thatsache war auch auf der Ausstellung zu erkennen. Von den Reliquiaren in Hermenform war nur eines vertreten: die in Kupfer getriebene, versilberte und vergoldete Büste der hl. Ida aus Heilsberg mit der Unterschrift in Minuskeln: *caput Sancte Yde virginis une de societate XI^m. virg.* Ueber die Zugehörigkeit der hl. Ida zu der heiligen Schaar der Elftausend habe ich nichts ermitteln können. Die Krone auf dem Haupt der Heiligen ist fest, silbervergoldet, das Haar gleichfalls vergoldet; alle Fleischtheile, Lippen und Augen mit Lackfarben in der vielfach geübten Weise kalt bemalt. An dem viereckigen Sockel mit Horizontalgliederung und Zinnenkranz befinden sich drei gegossene Platten mit Reliefdarstellungen der hhl. Petrus und Paulus, sowie der hl. Barbara. Die übrigen Reliquiare zeigen meist die Kapsel- oder Scheibenform, waren zum Theil früher zum Aufhängen ein-

[1]) Vgl. »Mittheil. d. Erml. Kunstvereins« I, 38 ff. Aufsatz von Bergau.

gerichtet und sind erst später auf Fufsgestellen montirt worden, die dann oft auch spätere (Renaissance-) Formen zeigen. Bei weitem das bemerkenswertheste und künstlerisch vollendetste Stück ist das Pacificale des Frauenburger Doms, das die Wappen des Bisthums Ermland und des Bischofs Lukas Watzelrode (1489 bis 1512) trägt (vgl. Fig. 2). Die kreisförmige Mittelscheibe, unter der sich die Kreuzpartikel befindet, ist mit einem durchbrochen gearbeiteten Wulstrand umgeben; der Saum wird durch vier gröfsere Kreisbogenfelder gebildet, in deren Zwickel vier kleinere Bogenfelder eingesetzt sind; alle Felder sind mit herrlich gearbeitetem, etwas krausem Laubwerk und Halbedelsteinen verziert. In derselben Weise ist der geschweifte, unregelmäfsig sechseckige Fufs mit der Fufsplatte geschmückt; er zeigt das technische Können des ausgehenden XV. Jahrhunderts in höchster Vollendung. Der Sockel unter der Fufsplatte ist mit einer Galerie im Fischblasenmuster durchbrochen und besitzt besonders profilirte, vortretende Standreifen. Der Nodus ist in der Weise der Zeit als Architekturstück aus gekuppelten Maafswerkfenstern, Strebepfeilern mit Kielbogen und Fischblasenmuster, gebildet. Die Rückseite zeigt die üblichen Gravirungen: den Crucifixus und die Evangelistensymbole. Mit einem ähnlichen Reliquiar aus etwas späterer Zeit war Braunsberg vertreten; während dessen oberer Theil dem Frauenburger Pacificale in der Schönheit der durchbrochenen Arbeit nahe steht und noch spätgothische Anklänge zeigt, ist der Schaft und Fufs in sehr reinen, edlen Renaissanceformen vom Ende des XVI. Jahrh. gearbeitet; insbesondere ist die Treibarbeit des Ornaments hervorzuheben. Ein Scheibenreliquiar in gothischen Formen mit durchbrochenem Laubwerk auf einem Balusterfufs des XVII. Jahrh. stammte von Wormditt.

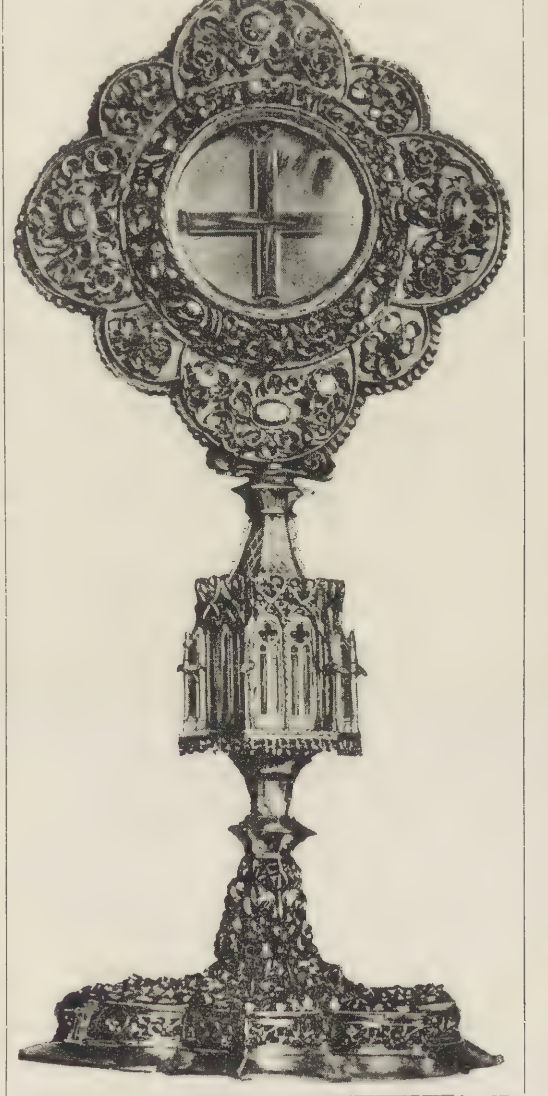


Fig. 2. Pacificale im Dom zu Frauenburg.

Den Reliquiaren zuzuzählen ist der Untersatz für die goldene Statue des hl. Andreas aus der Domkirche zu Frauenburg. Wenn auch das Stück seiner Zeitstellung nach eigentlich aus dem Rahmen dieser Besprechung heraustritt, so kann ich mir doch nicht versagen, ihm einige Worte zu widmen. Die Statue ist ein Geschenk des Fürstbischofs Johann Albert (1621 bis 1633), Sohn des Königs Sigismund von Polen. Die Statue selbst besitzt zwar einen hohen materiellen, aber einen ziemlich geringen künstlerischen Werth; die Haltung ist theatralisch; Züge und Kopfbedeckung haben etwas Sarmatisches. Der Untersatz dagegen, aus schwarzem Ebenholz gefertigt und Reliquien enthaltend, ist in sehr bemerkenswerther Weise durch aufgelegte goldene Ornamente und Zierbeschläge, ferner durch Kameen in reicher Fassung geschmückt. Die sehr elegant gearbeiteten Zierbeschläge sind mit vielfarbigem Email in wirkungsvoller Weise belebt; das Ganze ist ein Kabinetstück, technisch vollendet, aber an dieser Stelle im Mafsstab ganz

verfehlt. An einem Kunstschrein oder einer Kasette wäre die Verzierungsweise sehr angebracht; an dem Sockel für die immerhin schwere Figur wirkt sie kleinlich.

Ich bedaure aufrichtig, dafs ich nicht ausführlicher auf den Frauenburger Domschatz eingehen kann, dessen Hauptstücke dem XVII. und XVIII. Jahrh. angehören. Durch die Freigebigkeit der polnischen Bischöfe jener Zeiten sind Meisterwerke ersten Ranges an die Kathedralkirche Ermlands gelangt. Ich will nur den mit Aquamarinen, Granaten, Amethysten geschmückten Mefskelch, geschenkt vom Domherr Fantoni († 1683) erwähnen, ferner die Schenkungen des Bischofs Christoph Johannes von Szembek (1724—1740), ein goldener Mefskelch, durch Platten mit rothem Maleremail und Steine verziert, sodann ein silbervergoldetes Reliquiar ovaler Form, mit Strahlen besetzt. Von demselben Kirchenfürsten besitzt die Kirche auch einen silbernen Bischofstab. Ein Prachtstück ersten Ranges ist eine goldene Monstranz in Sonnenform, mit Perlen, Brillanten, Türkisen und emaillirtem Laubwerk geziert. Grofs sind auch die Bereicherungen, die der Dom durch Bischof Grabowski (1741—1766) erfuhr. Es sind: ein Bischofsstab, ein Mefskelch, eine ovale Platte mit einer Waschkanne. Alle diese Stücke (mit Ausnahme des Bischofsstabes) weisen die Formen des Rokoko in seltener Meisterschaft, Gediegenheit und technischer Vollendung auf. Die herrlichste Arbeit zeigt die Wasserkanne; sie ist gegossen und vorzüglich ciselirt. In der Zeichnung und Behandlung des Ornaments ist sie eines Meissonnier würdig. Bischof Grabowski hat hauptsächlich einen Danziger Goldschmied Namens Schlaubitz beschäftigt; sämmtliche genannte Stücke sind mit dem Danziger Beschauzeichen und dessen vollem Namen gestempelt. Der gelegentlich der Ausstellung zu Tage getretene, vorher nicht bekannte Künstler verdient einen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst des XVIII. Jahrh. Nach Arbeit und Zeichnung höchst wahrscheinlich auch diesem Meister zuzutheilen, jedoch unbezeichnet ist eine silbervergoldete Pyxis von reichster, elegantester Behandlung des Rokoko.

Es erübrigt noch, einige besondere ältere Gegenstände nachzuholen. Eine Pyxis für die hl. Oele, mit rundlichem, gebuckeltem Körper und Thurmhelmbekrönung des Deckels war aus Guttstadt eingesandt. Der Nodus in gothischer Form mit Stollen; der sechseckige Schaft steht auf einem ebensolchen Plattenfufs. Das Stück ist, trotz der ausgesprochen gothischen Formen, nicht früher anzusetzen, als in das XVI. Jahrh. Zwei sehr schöne spätgothische Ampullen stammten aus Braunsberg; der gedrehte, spiralig gezogene schlanke Körper aus Weifssilber hebt sich wirkungsvoll gegen die vergoldeten Zierleisten und Bekrönungen ab. Die Füfse sind im Sechspafs gebildet, gebuckelt; als Deckelknäufe dienen zwei Engel, die die Buchstaben A und V halten. Die beiden Mefskännchen können als Vorbilder für Ausführungen empfohlen werden.

Ueber die Herkunft der in Vorstehendem beschriebenen kirchlichen Geräthe erhalten wir wenig Aufschlufs. Die Mehrzahl der Stücke ist unbezeichnet; Beschauzeichen aus älterer Zeit, selbst aus dem XVI. u. XVII. Jahrh. fehlen gänzlich. Ebenso ist es mit den Meisterzeichen. Die Ausnahmen habe ich fast alle angegeben. Wenn auch im XVII. und XVIII. Jahrh. vielfach Gegenstände aus Danzig oder Elbing bezogen wurden, so hat es doch nicht an Goldschmieden in den kleineren Städten des Landes gefehlt. In Marienburg kommt um 1492 ein Goldschmied Karweisse vor.[2]) Ein ehemals in der Kirche zu Guttstadt vorhandenes Reliquienkreuz war von dem dortigen Goldschmied Fabian Liedigk 1611 gearbeitet. Gleichfalls von einem Guttstädter Goldschmied wurde die Mehlsacker Monstranz von 1643 gefertigt.

Sehr häufig sind Stempel zu finden, die uns daran erinnern, dafs wir den Verlust manchen Stückes aus „der Väter Erbe" zu beklagen haben. Ich meine den FW-Stempel und den Adlerstempel aus dem Jahre 1809. Als damals, zur Aufbringung der an Frankreich zu zahlenden 120 Millionen Frcs. alles vorhandene edle Metallgut, das die Besitzer nicht der Münze verkaufen wollten, mit einer Abgabe von einem Drittel des Werthes belegt wurde, wurde zum Zeichen der Auslösung durch die Münzämter das Königsmonogramm FW aufgedrückt; das unentbehrliche Kirchensilber erhielt einen Gratisstempel in Gestalt des preufsischen Adlers.

Möge den alten Kirchenschätzen künftighin die Wiederkehr solcher schweren Zeiten erspart bleiben!

Königsberg. E. v. Czihak.

[2]) »Zeitschr. f. Gesch. u. Alterth. Ermlands« III. 282.

Alte Wandmalereien in der Heiligengeistkapelle zu Kempen a. Rh.

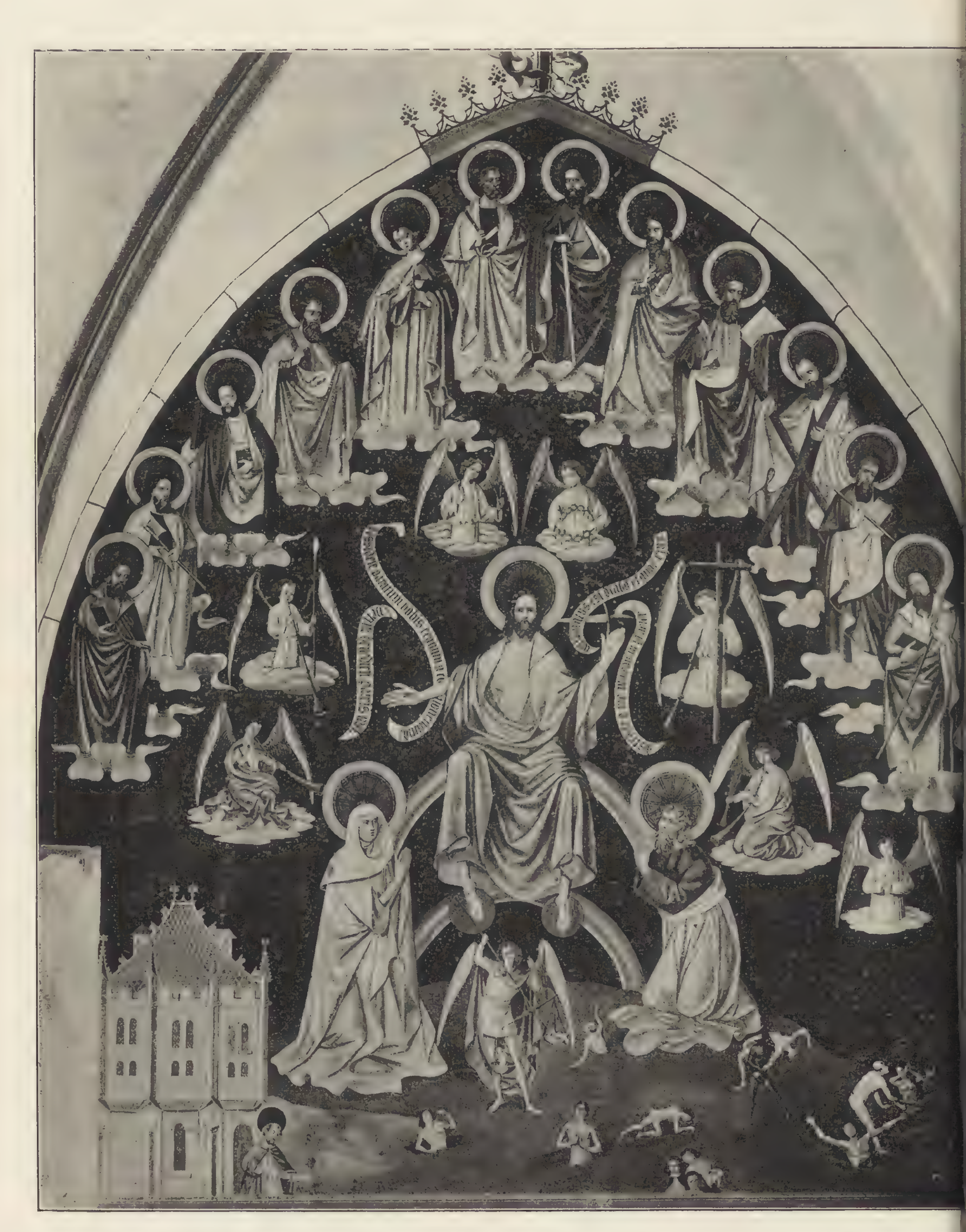
Mit Abbildung.

Das Hospital, zu welchem diese Kapelle gehörte, war im Jahre 1421 gegründet, und von demselben ist nur diese Kapelle erhalten geblieben. Sie bildet einen Theil des Hôtel Keuter und ist durch eine eingefügte Decke in zwei Theile getheilt, deren oberer, die ganze Länge und Breite der Kapelle einnehmend, als Speisesaal benutzt wird. Derselbe zeigt zwei Kreuzjoche und ein einfaches Sterngewölbe im Chorabschlufs. Die stark hervortretenden, einfach profilirten Rippen setzen mit runden Kapitälen auf Dreiviertelsäulen auf.

Als vor zwei Jahren der Anstrich des Saales erneuert werden sollte und die lose alte Tünche an der Westwand abgeklopft wurde, zeigten sich Spuren alter Wandmalerei und nach Entfernung eines gröfseren Theiles der Tünche konnte es nicht zweifelhaft sein, dafs hier das jüngste Gericht dargestellt sei. Am Gewölbe wie auch an den Wänden traten noch weitere Spuren von Malerei hervor. Dem regen Interesse zunächst des Herrn Regierungsbauinspektors Moormann und Anderer ist es zu danken, dafs den Resten die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet und alsdann von der Regierung eine Summe zur Wiederherstellung ausgesetzt wurde, welche mit der Zusteuer des Besitzers eine Restauration ermöglichte. Diese wurde mir übertragen.

Als nach Aufstellung der Gerüste die vielen Lagen alter Tünche sorgfältig abgeschält wurden, zeigte es sich, dafs der alte Verputz, der Träger der Malerei, sehr uneben und rauh hergestellt und im Gewölbe an manchen Stellen so morsch war, dafs er theilweise erneuert werden mufste. Es wurde das Ornament alsdann vorher gepaust und farbig aufgenommen, um so nach den vorhandenen Resten genau wiederhergestellt werden zu können. Glücklicherweise liefsen die um den Schlufsstein herumgruppirten grofsen Granatapfelzeichnungen sich ganz erhalten. Von diesen ausgehend und das Gewölbe bis zum Scheitel der Gurte ganz durchschneidend war ein gelber Stab gemalt, um welchen sich krauses gothisches Laubwerk schlingt. Diese Blattformen waren aus Ockergelb, einem feinen kalten Grün und Umschlägen von Grauroth, zart und geschmackvoll schattirt und mit weifsen Lichtern gehöht. Aus den Granatäpfeln des den Chor abschliefsenden Sterngewölbes entwickeln sich, statt des mit Blättern umschlungenen gelben Stabes mit gebrannter Terra di Siena rothbraun gemalte Zierlinien, wie man solche oft in den illustrirten Pergamenthandschriften findet. Das einfache Rippenprofil war in einem dunkelgrauen Steinton gestrichen, der in regelmäfsigen Abständen mit einer schwarzen Linie abgesetzt war. Bei den Scheiteln der Gurtbögen wie bei den Rippen, 60 *cm* vom Schlufsstein, waren die Gliederungen besonders durch Farbe ausgezeichnet. Die Hohlkehle war in dem feinen kalten Grün, die begleitende Abfasung zinnoberroth, das vordere schmale Plättchen hellgelb gehalten, die an's Gewölbe stofsende Fläche grau mit grünen, roth eingefafsten Punkten; ein kräftiger rother und einige schwarze Striche schliefsen dies Zierstück gegen die sonst einfach grau gestrichene Rippe ab. Auf die Gewölbefläche ist nur in der Ausdehnung dieser Farben mit schwarzen Linien ein Bogenkamm mit Blattendigungen aufschablonirt. Die Malerei auf der Westwand, das jüngste Gericht, von welchem hier genaue Abbildung vorliegt, zeigt sämmtliche Figuren auf rothbraunem Grund (gebrannter Terra di Siena). Von diesem dunklen warmen Ton heben sich alle übrigen Farben hell ab und sind meistens kalt gehalten. Das kalte feine Grün wechselt mit Silbergrau und Weifs, das Roth modellirt in ein farblos helles graurothes Licht und das Ockergelb ist in den Heiligenscheinen und einigen Gewändern vertreten. Die Anordnung der Figuren ist eine sehr feierliche und ähnlich einer Darstellung desselben Gegenstandes in der Nikolaikirche zu Kalkar auf dem Schildbogen über dem Chörchen der schmerzhaften Mutter.

Der Heiland in der Mitte des ganzen Bogenfeldes thront auf dem doppelten Regenbogen, die Füfse ruhen auf zwei Kreisen, Sonne und Mond. Sein grofser rother Mantel mit hellen graurothen Lichtern hat grüne Umschläge, der sonst unbekleidete Auferstehungsleib zeigt die hl. fünf Wunden; die Rechte ist einladend herabgesenkt, die Linke abweisend erhoben, ein Schwert geht aus von seinem Munde. Maria und Johannes Bapt. knieen fürbittend, wo der Regenbogen die Erde berührt und Michael mit



Wandmalerei in der Heiligengeistkapelle (Hôtel Keuter) zu Kempen a. Rh.

der Waage steht etwas tiefer zwischen Beiden auf der braunen Erde, zwei Menschenkinder in seiner Waage wägend. Rechts erhebt sich ein grofses Bauwerk, der Eingang des Paradieses. Vor der Pforte steht St. Petrus mit den Schlüsseln die Ankommenden in Empfang zu nehmen. Hier zeigten sich noch manche Andeutungen von heranschreitenden Figuren, welche aber leider durch den jetzigen Fufsboden des Saales zu weit verdeckt sind, um restaurirt werden zu können. Auf der gegenüberliegenden Seite waren noch mehrere Teufel, welche Verdammte wegschleppen, deutlich erhalten; diese untere Szene aber ist in sehr kleinem Mafsstabe gehalten.

Was die Darstellung besonders feierlich macht, ist der um den Heiland zunächst reihenweise gruppirte kleine Engelchor mit den Passionswerkzeugen, dem sich in weiterem Kreise, den ganzen obern Bogenrand ausfüllend, die Gestalten der zwölf Apostel anreihen. In feierlicher Ruhe aus Wolken hervorragend, schauen sie mit leichter Neigung des Hauptes auf den ernsten Vorgang zu ihren Füfsen.

Die an der Südseite zunächst anstofsende Wand ist in ihrem unteren Theile ganz von einer neuen Thür durchbrochen. Defshalb ist von der hier gemalten Figur des hl. Christoforus nur der Oberkörper mit dem Christkind und einem Stück Landschaft erhalten. Der Grund ist auch hier braunroth; der Heilige im graurothen Mantel mit blaugrauem Umschlag hält, wie von schwerer Last gebeugt, sich mit beiden Händen an seinen oben grünenden Baumstamm. Sein lockiges wildes Haupthaar ist breit und keck mit aufgesetzten Lichtern malerisch behandelt und der Kopf breit modellirt, ebenso die nervigen Hände. Das Christkind kniet in segnender Geberde mit der Weltkugel, dem Kreuz und der Siegesfahne, auf der Schulter des Heiligen. Des heiligen Kindes Kleid ist gelb mit braunem Adlermuster verziert. Die übrigen Wände hatten ebenfalls Figurenschmuck gehabt, doch waren die Reste zu sehr durch den Umbau zerstört. Nur ein blindes Fenster zeigte eine eigenthümliche Behandlung. Das steinerne Pfostenwerk war gelb getrichen mit weifsen Kanten; im Vierpafs der Bekrönung war auf gelbem Heiligenscheine mit rothem Kreuz verziert das Haupt des leidenden Heilandes gemalt. In den zweitheiligen andern Flächen zeigten zwei gelbe Heiligenscheine mit Inschrift, dafs die Mutter Gottes und noch eine weibliche Figur dargestellt waren. Der Grund war hier grün und mit schwarzen Linien so durchzogen, dafs er wie eine Nachahmung einer in grünem Glas ausgeführten Rautenverglasung aussah.

Die weichen Faltenzüge mit breiter Modellirung und den keck aufgesetzten weifsen Lichtern, der Typus der Köpfe und die niedlichen Gestalten der kleinen die Passionswerkzeuge tragenden Engel weisen auf die erste Hälfte des XV. Jahrh. als Entstehungszeit dieser mit sicherer Hand hingeworfenen Malerei hin.

Obgleich in derselben das weifs grundirte Gewölbe sich von den dunkelroth grundirten Wänden lebhaft trennt, so ist doch der Ton der grau gehaltenen tragenden Glieder ein noch bestimmterer Gegensatz gegen die beiden die Fläche beherrschenden Töne und bringt die Wirkung der konstruktiven Glieder gegenüber den zwischengespannten Flächen scharf zum Ausdruck. Dabei ist aber eine einheitliche Erscheinung und harmonische Verbindung sowohl des ornamentalen als des figuralen Theils auf's Beste vorgesehen durch geschickte Wiederholung der Farben. Der alte Meister hat sich auf wenige Farben beschränkt, aber bewiesen, dafs mit dieser geringen Anzahl ein mannigfaltiger reicher Farbeneindruck zu erzielen ist durch die geschickte Vertheilung und Wiederholung der Töne des einmal angenommenen Farbenakkordes, harmonisch ausgeglichen, wie eine gute teppichartige Wirkung es sein soll.

Die Restauration wurde mit dem Gerhardt'schen Kaseïnbindemittel ausgeführt, welches sich als ein angenehmes Malmittel bewährte. Da die Temperamischungen aus Ei wie aus Leim grofse Neigung zur Fäulnifs haben, hatte ich dieses von Ant. Richard in Düsseldorf fabrizirte Malmittel zunächst verschiedenen Versuchen unterworfen, z. B. in einem feuchten Keller Malerei auf Wand und Holz probeweise gemacht, welche nach Jahresfrist gleichmäfsig schön geblieben und nicht den geringsten Ansatz von Schimmelbildung gezeigt hatten. Sie widerstehen durch ihre Härte jeder Abwaschung und haben einen leuchtenden Ton. Da der Raum im Hôtel Keuter geheizt wird, durfte dieses Malmittel um so zuversichtlicher gebraucht werden.

Kevelaer. Friedr. Stummel.

Bücherschau.

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch und systematisch dargestellt von G. Dehio. o. ö. Professor an der Universität Strafsburg und G. von Bezold, Konservator am bayerischen Nationalmuseum in München. I. bis VI. Lieferung. Stuttgart 1884—1894, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung (Mk. 207.—).

Vor 10 Jahren begonnen, hat das grofs angelegte Werk den gröfseren Theil seiner Aufgabe vollendet, obwohl diese ihm unter der Hand erheblich gewachsen ist. Ursprünglich auf 40—45 Bogen Text und auf 400—420 Tafeln berechnet, umfafst es jetzt bereits 46 Textbogen und 445 Tafeln und doch führt der I. Band des Textes, dem ein Bilderatlas von 360 Tafeln in 5 Mappen oder 3 Bänden entspricht, nur bis an die Schwelle der Gothik. Mit dieser fängt erst die VI. Lieferung (IV. Band) an, sich zu befassen und zwar mit ihrer Entstehung und früheren Entwickelung in Frankreich, Belgien, England, ohne dafs aber zu den 85 Tafeln mit ihren durch Zahl und Wirkung geradezu bezaubernden Grundrissen, Querschnitten, Längenschnitten, Ansichten, Innenbildern bereits der Kommentar vorläge, der erst mit der nächsten Lieferung ausgegeben werden soll. — Der so über den ersten Anschlag weit hinausreichende Umfang wird ganz gewifs von allen Seiten freudigst begrüfst werden, zumeist von den ausübenden Baukünstlern und berufsmäfsigen Kunstforschern, ohne Zweifel aber auch von Allen, die mit dem Studium der Baukunst, der Grundlage und Voraussetzung aller modernen Kunststudien, aus Neigung sich beschäftigen, zumal insoweit dasselbe die heimischen Denkmäler betrifft, deren Stellung und Bedeutung in der Geschichte der Architektur. Selbst für solche mehr dilettantische Bestrebungen reichen die Kompendien, auf die zu lange bei uns, im Unterschiede von den Nachbarländern, namentlich von Frankreich und England, die Literatur sich beschränkt hat, nicht aus, und es ist als ein wahrer Segen zu betrachten, dafs endlich ein umfassendes und systematisches, durchaus gediegenes und gründliches Werk über die kirchliche Baukunst des Abendlandes vorliegt bezw. für die nächsten Jahre als abgeschlossenes Ganzes mit Bestimmtheit zu erwarten ist.

Zu diesem Werke haben in rastloser, konsequenter Arbeit zwei Männer zusammengewirkt, die für den grofsen, eines Einzelnen Kraft übersteigenden Zweck vortrefflich sich ergänzend, in sich vereinigen, was zur vollkommenen Erreichung desselben unumgänglich erforderlich ist, den Vollbesitz des praktischen Könnens, über welches nur ein aus der Konstruktion herausgewachsener Baumeister verfügt, aber auch des theoretischen Wissens, welches nur einem planmäfsig gebildeten Gelehrten resp. Kunsthistoriker zu Gebote steht. Wenn dazu auch dieser noch als guter Zeichner, jener als erfahrener Archäologe sich bewährt, dann ist dadurch die Gemeinsamkeit des Forschens und Schaffens um so mehr gewährleistet. Während der Arbeit ist der Eine (Dehio) von der Königsberger an die Strafsburger Universität berufen, der Andere (von Bezold) an die technische Hochschule und das Nationalmuseum in München, vor Kurzem an die Spitze des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.

Für diejenigen, denen das Werk noch nicht bekannt, ist, mag zunächst betont werden, dafs der Schwerpunkt in den Abbildungen liegt, die auch ohne Beschreibung und Erklärung dem Beschauer ein eigenes Urtheil ermöglichen sollen. Deswegen ist nicht nur auf deren Reichhaltigkeit, Korrektheit, Zuverlässigkeit der gröfste Werth gelegt, sondern auch, was natürlich mit aufserordentlichen Umständlichkeiten verbunden war, ein einheitlicher Mafsstab für die Grundrisse einerseits, für sämmtliche anderen Aufnahmen (mit Ausnahme der Details) andererseits, streng durchgeführt. Nur ganz zweifellose und erprobte Zeichnungen wurden anderweitig übernommen, zum Theil aus ganz entlegenen Quellen, viele für diesen Zweck von den Herausgebern eigens angefertigt; daher ist schon der äufsere oberflächliche Eindruck ein höchst gefälliger, anregender, belehrender und die wahrlich nicht leichte Gruppirung derselben auf den einzelnen Tafeln hat schon durch ihre übersichtliche, zu Vergleichen einladende Behandlung etwas sehr Bestechendes.

Für das nähere Verständnifs derselben bietet der Text, obwohl er dem gewaltigen Abbildungsmaterial gegenüber viel eher als knapp denn als umfänglich zu bezeichnen ist, eine Fülle von Gesichtspunkten, da er sich nicht auf die Erklärung der Tafeln beschränkt, sondern zu mancherlei Exkursen sich ausdehnt, die sämmtlich auf unbefangener Anschauung und gründlicher Prüfung beruhen, nicht selten mit bisherigen Ansichten den Bruch bezeichnen, oft ganz neue Auffassungen einzuführen suchen, daher stellenweise etwas polemisch gefärbt sind. Manche derselben haben Anerkennung und Zustimmung erfahren, einzelne Widerspruch hervorgerufen, alle aber haben reiche Beachtung gefunden, und die Prüfung wie die Diskussion angeregt. Auch in diesem Sinn hat daher das neue Werk überaus anregend gewirkt, was umsomehr zu Gunsten desselben spricht, als dessen Studium bei der etwas aphoristischen herben Form nicht gerade bequem ist und einen ernsten Sinn erfordert.

Ein ganz kurzer Ueberblick über den Inhalt des I. Bandes, dessen einzelne Kapitel in mehrere Abschnitte zerfallen, wird das Vorhergesagte einigermafsen erläutern bezw. begründen. Das I. Buch behandelt den „christlich-antiken Stil" und im I. Kap. die „geschichtliche Stellung", im II. den „Centralbau", im III. „die Basilika", im IV. „Aufsenbau, Dekoration und Konstruktion". — Das II. Buch beschäftigt sich mit dem romanischen Stil und bietet im I. Kap. die „Grundlegung", behandelt im II., III., IV. Kap. „die flachgedeckte Basilika" in Deutschland, Italien, Westeuropa, im V. Kap. „den Gewölbebau in seinen Grundformen", im VI. und VII. Kap. „die einschiffigen Säle mit Tonnengewölben" bezw. „mit Kuppeln", im VIII. und IX. Kap. „die Hallenkirchen und die Basiliken mit Tonnengewölben", im X. Kap. „die kreuzgewölbten Basiliken Westeuropas", im XI. und XII. Kap. den „Gewölbebau in Oberitalien und den Alpenländern" bezw. „in Deutschland", im XIII. Kap. „die Kirchen

des Cistercienserordens", im XIV. den „Centralbau", im XV. den „Aufsenbau", im XVI. endlich die „Einzelglieder und Dekoration". — Schon die nackte Aufführung dieser allgemeinen Kapitelsüberschriften deuten den überaus reichen Inhalt an, die Fülle des Stoffes, wie seine systematische Behandlung. — Möge das epochemachende Werk bald seinen Abschlufs finden, und immer zahlreicher die Freunde dem Studium der kirchlichen Baukunst gewinnen, namentlich auch in den Reihen des Klerus! Schnütgen.

Die Frauenkirche in München. Kurze Geschichte und Beschreibung dieses Gotteshauses zur Feier des 400jährigen Jubiläums der Einweihung, von Domkapitular Dr. F. A. Specht. München 1894, Braun & Schneider (80 Pf.).

Das recht gefällig ausgestattete Büchlein, (unter dessen das Bauwerk in seiner jetzigen wie in seiner früheren Erscheinung veranschaulichenden Illustrationen der Grundrifs vermifst wird) bietet einen sehr belehrenden und interessanten Ueberblick über die Entstehung und Entwickelung der Frauenkirche in baulicher und dekorativer Hinsicht. Als Pfarrkirche gebaut, schon vor ihrer Konsekration zur Stiftskirche erhoben, erlangte sie durch die Aufnahme der Gebeine des hl. Benno im Jahre 1580 erhöhte Bedeutung als Wallfahrtskirche, um endlich 1817 Metropolitankirche zu werden. Diesen verschiedenen Rangstufen entsprechend gestaltete sich die innere Ausstattung, die sich natürlich stets im Geiste der fortgeschrittenen Zeit vollzog und leider zumeist auf den Trümmern des Vorhandenen. So haben mit dem spätgothischen Mobiliar allmählich die Barock- und Rokoko-Periode aufgeräumt und mit den Erzeugnissen der letzteren ist die moderne Münchener Gothik nicht schonender umgegangen. Sie beherrscht jetzt das imposante Innere bis in seine zahlreichen Kapellen hinein, reich, zierlich, glanzvoll, ein rühmliches Zeugnifs des Frommsinns und der Opferwilligkeit, auch künstlerischen Strebens, aber hinter den mittelalterlichen Gebilden in Bezug auf Strenge der Formen, Korrektheit der Durchführung, Eingliederung in den alten architektonischen Rahmen weit zurückbleibend. P.

Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gothischer Bauproportionen von G. Dehio. Mit 24 Figuren. Stuttgart 1894, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Nachdem in der gothischen Baukunst zuerst die Mystiker einen symbolischen, sodann die Mathematiker einen geometrischen Proportionskanon zu entdecken geglaubt hatten, stellt jetzt der Verfasser in der vorliegenden Studie eine Untersuchung darüber an, ob und in welcher Weise die Figur des gleichseitigen Dreiecks den gothischen Bauproportionen als Norm gedient habe. Er nimmt sie an den Querschnitten, Längenschnitten, Grundrissen der klassischen Pentade der gothischen Kathedralen von Chartres, Reims, Amiens, Beauvais, Köln vor, zu denen als verwandte Anlage noch Le Mans hinzutritt. Die in den bezüglichen Aufnahmen mit rothen Linien markirten Dreiecke frappiren durch das System, welches aus ihnen spricht, um so mehr, als dieses Eintragungsverfahren ein durchaus nüchternes, vorurtheilsfreies, korrektes ist. Diese schon der Frühgothik bekannte Triangulationsmethode scheint wenigstens in Frankreich und Deutschland das XIII. Jahrh. beherrscht zu haben, mit dem XIV. Jahrh. aber aufser Gebrauch gekommen zu sein. Für ihr Verschwinden weifs der Verfasser noch keine durchschlagenden Gründe vorzuführen, während er bei der Antwort auf die Frage nach den Gründen ihrer Einführung in die Bauthätigkeit zu befriedigenden Resultaten gelangt. Aus der Praxis erscheint ihm diese Methode herausgewachsen, einerseits auf ästhetisch-theoretischer, andererseits auf technisch-praktischer Grundlage, und was er in dieser Hinsicht an Kombinationen zusammenbringt, ist sehr geeignet, für das System zu gewinnen und zu weiteren Untersuchungen anzuregen, die leicht zu ganz neuen überraschenden Aufschlüssen führen könnten, nicht so sehr in Bezug auf den Ursprung als auf die Entwickelung der Gothik und die Genesis ihrer hervorragendsten Bauwerke. Für die Anregung, die der Verfasser trotz der sorgfältigsten, mühevollsten Untersuchungen nicht ohne Reserve hat geben wollen, verdient er den wärmsten Dank. H.

Die bayerische Kleinplastik der frühromanischen Periode von Berthold Riehl, Separat-Abdruck aus den »Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns« II. München und Leipzig 1894, G. Franz'scher Verlag.

Aus der frühromanischen Zeit (aus dem X. und XI. Jahrh.), haben sich in Bayern kleine Metall- und Elfenbeinarbeiten, zumal Reliefs mit ornamentalen, noch mehr mit figürlichen Darstellungen ziemlich zahlreich erhalten, die zum Theil zur Verzierung von Buchdeckeln gedient haben. Diese für die Ursprungs- und Entwickelungsgeschichte der deutschen Plastik hochbedeutsamen Gegenstände werden in der vorliegenden, 28 Seiten umfassenden und durch zwei Abbildungen illustrirten Studie einer eingehenden, sehr interessanten Untersuchung unterzogen, welche dieselben auf bayerische Kunstwerkstätten, namentlich auf Regensburg, als die Centrale, zurückführt. Die früheren Gebilde sind minder selbstständige Schöpfungen, weil sie sich zumeist enge an byzantinische, sowie von der Antike beherrschte Vorbilder anschliefsen, gehören deswegen auch in formaler Hinsicht einer höheren Rangordung an, während bei den späteren Erzeugnissen die Form vielfache Einbufse erlitt durch das Streben nach neuen Gedanken und eigener Gestaltung. Aus diesen Bestrebungen ist die selbstständige deutsche Plastik hervorgegangen, und was daher der Verfasser mit der ihm eigenen scharfen Beobachtungsgabe an den bezüglichen Gebilden im früheren wie im späteren Sinne feststellt, kommt nicht allein der bayerischen Heimath zu gute, wo er jetzt im Vordergrunde der Forschung steht, sondern auch der ganzen deutschen Kunstgeschichte, die gerade in der romanischen Periode besonders von Regensburg und Bamberg aus vielfache Anregung und Förderung, stellenweise eine Art von Direktive erfahren hat. R.

Geschichte des deutschen Volkes von Direktor Dr. Widmann. Mit einem Porträt des Kaisers Wilhelm II. Paderborn 1894, Verlag von Ferd. Schöningh (Mk. 7.60).

Dieses in Bd. VI, Sp. 320 angezeigte Werk hat mit der 19. Lieferung schnell seinen Abschlufs ge-

funden. Es erfüllt, was es versprochen hat, ein „auf der Höhe der wissenschaftlichen Forschung stehendes, von dem lautern Geiste der Wahrheit und glühender Liebe zur trauten Heimath durchzogenes Buch“ zu sein. Der christliche Standpunkt verleugnet sich nirgendwo, erscheint vielmehr an den zuständigen Stellen in besonderer Markirung. Die Eintheilung des Stoffes ist eine sehr rationelle, klare, übersichtliche, die Behandlung eine knappe und doch relativ vollständige, da gerade die Fähigkeit, in wenigen Worten zu charakterisiren, ein besonderer Vorzug des Verfassers ist. Dabei ist seine Sprache anregend, seine Ausdrucksweise originell. Die kulturgeschichtlichen Gesichtspunkte werden in den einzelnen Perioden stark hervorgehoben und auch in den kunsthistorischen Exkursen spricht sich ein feines Verständnifs aus und ein sicheres Taktgefühl. So bewährt sich das ganze, 908 Seiten umfassende handliche Buch als ein ebenso zuverlässiger wie angenehmer Führer durch die Geschichte des deutschen Volkes von dessen Uranfang bis in unsere Tage, für jeden Gebildeten als eine überaus anregende und belehrende Lektüre. B.

Albrecht Dürer. Sein Leben, Wirken und Glauben, dargestellt von Anton Weber. Mit 11 Abbildungen. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Regensburg 1894, Verlag von Friedr. Pustet (Mk. 1.20).

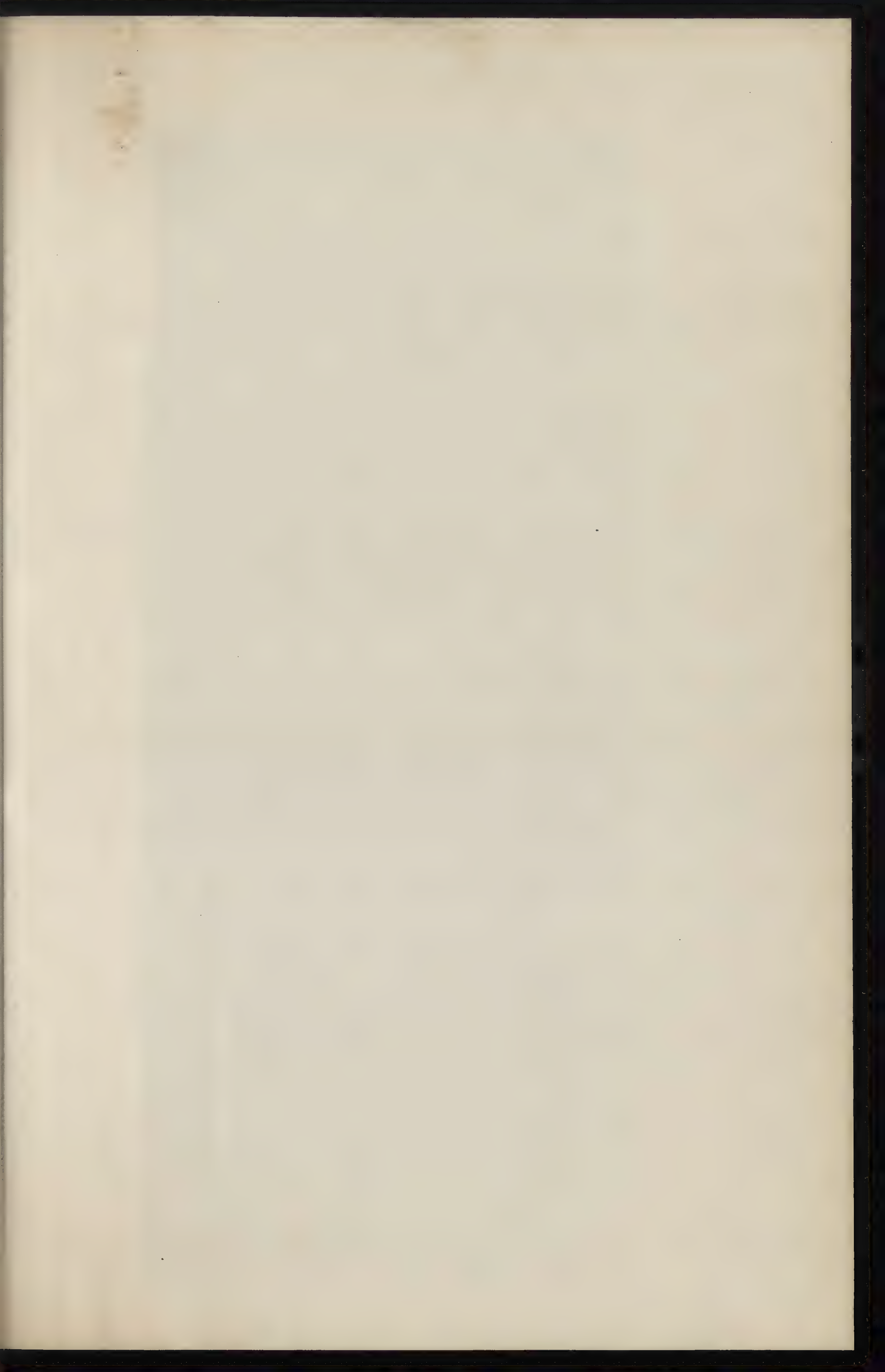
Dafs dieses in Bd. VI, Sp. 350 warm empfohlene Büchlein so schnell eine neue Auflage erforderte, ist ein Beweis für seine Vortrefflichkeit aber auch für das Interesse, welches dem gröfsten deutschen Maler und allen ihn betreffenden objektiven Untersuchungen entgegengebracht wird. Die 30 Seiten, um welche dasselbe gewonnen hat, sind mehreren Abschnitten zu gute gekommen, namentlich der früher etwas knapp gehaltenen „Charakteristik Dürer's“, sowie der von Mehreren angenommenen „ersten italienischen Reise Dürer's“ (1494 bis 1495), gegen welche beachtenswerthe Einwendungen vorgebracht werden. Möge die neue Auflage dem deutschen sowie mittelalterlichen Künstler neue Anhänger gewinnen! S.

Spanien in Wort und Bild. Herausgegeben unter Mitwirkung von Erzherzog Ludwig Salvator, Prof. J. Graus, Domkapitular Kirchberger, R. Frhr. von Bibra, Mrs. Will Threlfall. Mit 157 Illustrationen und einer Karte von Spanien. Würzburg 1894. Verlag von Leo Wörl (Mk. 8.—).

Dieses umfängliche, gut geschriebene, reich illustrirte und doch wohlfeile Buch über Spanien darf um so wärmer begrüfst werden, als es bisher an zuverlässigen deutschen Führern gebrach. Diesem Mangel mag es mit zuzuschreiben sein, dafs Deutschland, welches doch immer mehr als das Land der Reisenden sich entfaltet, zu den spanischen Touristen bisher nur einen verhältnifsmäfsig kleinen Beitrag lieferte. Je mehr die Literatur mit den Schönheiten des herrlichen Landes, mit seinen Eigenthümlichkeiten in Vergangenheit und Gegenwart, mit seinen landschaftlichen Reizen, seinem eigenartigen Volkscharakter, seinen merkwürdigen Gebräuchen, seinen wunderbaren Kunstdenkmälern bekannt macht, um so mehr wird die Sehnsucht sich steigern, dieses Alles und noch viel mehr durch persönliche Anschauung kennen zu lernen. — Ebenso zuverlässige wie umfassende Beiträge hierzu liefert das vorliegende Werk, welches in einer längeren Einleitung die allgemeinen Gesichtspunkte vortrefflich hervorhebt und dann den Wanderer durch die einzelnen Provinzen begleitet. Die Naturschilderungen beruhen auf feiner Empfindung, die Beschreibungen des Volkslebens auf scharfer Beobachtung, und gute Textillustrationen kommen überall den Ausführungen zu Hülfe. — Die so glanzvolle Kunstgeschichte Spaniens wird mit grofser Vorliebe behandelt, und der Umstand, dafs Professor Graus in Graz (dessen „Rundreise in Spanien“ hier in Bd. V, Sp. 295 als ein vorzüglicher Führer für die Kunstdenkmäler Spaniens empfohlen werden durfte) die Bearbeitung dieses Theiles übernommen hat, verleiht dem Buche einen ganz besonderen Werth. Die phantastischen maurischen Bauten, die grofsartigen gothischen Kirchen, die majestätischen Renaissance-Bauwerke erfahren eine eingehende Würdigung, an der auch die andern Kunstzweige theilnehmen, dem Verständnisse durch tadellose, zum Theil von Graus selbst aufgenommene Abbildungen um so näher gebracht. So vereinigt sich Alles, um dem neuen Prachtwerke eine sympathische Aufnahme zu sichern. G.

Die St. Cyriakuskirche zu Duderstadt. Festschrift zur V. Säkularfeier der Grundsteinlegung von Dr. R. Engelhard. Mit 8 Lichtdrucken und 3 Textillustrationen. Hildesheim 1894, Verlag von A. Lax.

Seinen mehrjährigen Aufenthalt im Eichsfelde (als Gymnasial-Oberlehrer in Duderstadt) hat der Verfasser zu kunstgeschichtlichen Forschungen so erfolgreich wie eifrig benutzt, und zu den frühern Veröffentlichungen tritt die neueste als besonders beachtenswerthe Arbeit hinzu. Sie gibt sich auch durch ihre in jeder Hinsicht elegante Ausstattung als Festschrift zu erkennen und zieht in die Beschreibung der Kirche von Duderstadt, die als grofse dreischiffige Hallenkirche aus dem Schlusse des XIV. Jahrh. mit ihren mancherlei alten Einrichtungsgegenständen schon in hervorragendem Maafse Beachtung verdient, noch aus näheren und entfernteren Kreisen so mancherlei Untersuchungen und Mittheilungen hinein, dafs sie als eine sehr wesentliche Bereicherung des Kunstdenkmälerschatzes im Eichsfelde dankbar zu begrüfsen ist. — Nach einem kurzen Ueberblick über die Entwickelung der Gothik im südlichen Theile Niedersachsens behandelt der Verfasser die Cyriakuskirche in Bezug auf ihre Geschichte, um dann zunächst ihr imposantes Aeufseres zu beschreiben, namentlich das merkwürdige Westportal, sodann das Innere, in erster Linie den spätgothischen Flügelaltar, dessen neuere Restauration schon die Abbildung leicht erkennen läfst. Dafs er im Eichsfelde nicht vereinzelt dasteht, beweist das volle Dutzend gothischer Flügelaltäre, welches der Verfasser in diesem Bereich aufzählt und beschreibt. Auch an mittelalterlichem Metallgeräth fehlt es in Duderstadt nicht, und von dem bis nahe an die Ursprungszeit der Kirche heranreichenden Reliquienkreuze scheint auch die Einfassung ursprünglich zu sein, der Fufs nicht neu, sondern aus der Barockzeit. Was der Verfasser dann noch in systematischer Zusammenstellung über die zahlreichen Glocken des Eichsfeldes, sowie über dessen mittelalterliche Künstler und Werkmeister mittheilt, sind sehr dankenswerthe Beigaben. D.





Gesticktes Antipendium im Kölner Dom.

Abhandlungen.

[illegible]stickte [illegible]ndium im Kölner Dom.

Mit Lichtdruck (Taf. VI).

[illegible]ilder des Stammbaums Christi sind schon seit dem XII. Jahrh. in Uebung und begegnen sehr häufig in der spätgothischen Periode. Die dekorative Behandlung, für welche er sich besonders eignet, empfahl ihn auch für den Schmuck der Antipendien, für den, gerade bei der Technik der Stickerei, die Rankenzüge ein sehr dankbares Motiv bieten, indem sie zugleich die harmonische Ausgleichung von Grund und Zeichnung wesentlich erleichtern.

Daß das vorliegende Frontale diesen Vorzug hat, zeigt schon die beigegebene Abbildung. Es hat eine Breite von 288½ cm, eine Höhe von 88½ cm, von denen 11½ cm durch die Borte eingenommen sind. Zunächst besticht die geschickte Art, mit der die Ranken über die Fläche vertheilt, zwischen ihnen die liegende Figur des Stammvaters Jesse und das strahlenkranzumgebene Brustbild der Gottesmutter ausgespart sind. Die Durchschlingung der Verästelungen, die Hineinkomponirung der zehn aus mächtigen Blüthenkelchen herauswachsenden Königs-Brustbilder in die einzelnen Medaillons, die Ausfüllung der dabei leergebliebenen Parthieen durch sich bewegende Blumen und Ranken, die Kühnheit und Mannigfaltigkeit, mit der die einzelnen Spruchbänder (mit den Namen des betreffenden Königs) geworfen sind, beruhen auf feiner malerischer Empfindung, die in der Farbengebung ihren Höhepunkt erreicht. Den Grund bildet nämlich schwere rothe Atlasseide, auf welche in starken Goldfäden die Ranken aufgenäht sind, wie sämmtliche von diesen ausgehende Zweiglein. Die an diesen befestigten Blumen und Blätter aber sind, wie alle anderen figürlichen und ornamentalen Theile, auf Leinen gestickt und zumeist mit Konturen aufgeklebt. Hierbei sind die verschiedensten Techniken zur Verwendung gekommen, namentlich die so glänzende Lasurtechnik, in der alle Gewänder ausgeführt sind und zum größeren Theile auch die Blüthenkelche. Um an diesen Blätter und Kapseln voneinander zu scheiden, überhaupt die Verschiedenheit der Farbenwie Reliefwirkung zu steigern, sind einzelne Parthieen in Flockseide ausgeführt mit überspanntem Netzwerk. Der Effekt der flatternden Spruchbänder wird durch den Silberglanz der Kügelchen, aus denen sie gebildet sind, noch erhöht und die flachreliefirten Karnationstheile, die ursprünglich alle durch Plattstich gewonnen waren, kommen auch jetzt zur Geltung, obgleich sie arg angegriffen sind. Die Attribute und Schmucksachen (Kronen, Ketten u. s. w.) sind, durch dicke Goldfäden gebildet, von so feierlicher wie reicher Wirkung.

Die bekrönende Borte zeigt abwechselnd Bäumchen und Rosetten als Ornament, die Verkündigung, Abendmahlsfeier, Auferstehung, Pfingstfeier und Krönung Mariens als Darstellungen. Die Ornamente sind ausschließlich auf dem Webstuhl hergestellt, die architektonischen Einfassungen durch aufgenähte Goldkördelchen, die Figuren durch in den Goldgrund eingestickte farbige Stilstichkonturen oder Plattstichfüllungen, letztere namentlich für die Untergewänder, Futterumschläge und Karnationstheile. In diesem Reichthum erscheint dieser Streifen als einer der letzten Ausläufer der sogen. „Kölnischen Borten", die, in dieser Verbindung von Weberei und Stickerei, in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. auftauchen, bald eine hohe Vollendung erreichen und um die Mitte des XVI. Jahrh. wieder verschwinden. — Aus dieser Zeit stammt auch diese Borte, wie das ganze Antipendium ein glänzendes Erzeugniß der kölnischen Stickkunst aus dem Beginn der Renaissance.

Schnütgen.



Gesticktes Antipendium im Kölner Dom.

Abhandlungen.

Gesticktes Antipendium im Kölner Dom.

Mit Lichtdruck (Taf. VI).



Bilder des Stammbaums Christi sind schon seit dem XII. Jahrh. in Uebung und begegnen sehr häufig in der spätgothischen Periode. Die dekorative Behandlung, für welche er sich besonders eignet, empfahl ihn auch für den Schmuck der Antipendien, für den, gerade bei der Technik der Stickerei, die Rankenzüge ein sehr dankbares Motiv bieten, indem sie zugleich die harmonische Ausgleichung von Grund und Zeichnung wesentlich erleichtern.

Dafs das vorliegende Frontale diesen Vorzug hat, zeigt schon die beigegebene Abbildung. Es hat eine Breite von $288^1/_2$ *cm*, eine Höhe von $88^1/_2$ *cm*, von denen $14^1/_2$ *cm* durch die Borte eingenommen sind. Zunächst besticht die geschickte Art, mit der die Ranken über die Fläche vertheilt, zwischen ihnen die liegende Figur des Stammvaters Jesse und das strahlenkranzumgebene Brustbild der Gottesmutter ausgespart sind. Die Durchschlingung der Verästelungen, die Hineinkomponirung der zehn aus mächtigen Blüthenkelchen herauswachsenden Königs-Brustbilder in die einzelnen Medaillons, die Ausfüllung der dabei leergebliebenen Parthieen durch sich abzweigende Blumen und Ranken, die Kühnheit und Mannigfaltigkeit, mit der die einzelnen Spruchbänder (mit den Namen des betreffenden Königs) geworfen sind, beruhen auf feiner malerischer Empfindung, die in der Farbengebung ihren Höhepunkt erreicht. Den Grund bildet nämlich schwere rothe Atlasseide, auf welche in starken Goldfäden die Ranken aufgenäht sind, wie sämmtliche von diesen ausgehende Zweiglein. Die an diesen befestigten Blumen und Blätter aber sind, wie alle anderen figürlichen und ornamentalen Theile, auf Leinen gestickt und zumeist mit Konturen aufgeklebt. Hierbei sind die verschiedensten Techniken zur Verwendung gekommen, namentlich die so glänzende Lasurtechnik, in der alle Gewänder ausgeführt sind und zum gröfseren Theile auch die Blüthenkelche. Um an diesen Blätter und Kapseln voneinander zu scheiden, überhaupt die Verschiedenheit der Farbenwie Reliefwirkung zu steigern, sind einzelne Parthieen in Flockseide ausgeführt mit überspanntem Netzwerk. Der Effekt der flatternden Spruchbänder wird durch den Silberglanz der Kördelchen, aus denen sie gebildet sind, noch erhöht und die flachreliefirten Karnationstheile, die ursprünglich alle durch Plattstich gewonnen waren, kommen noch jetzt zur Geltung, obgleich sie arg abgegriffen sind. Die Attribute und Schmuksachen (Kronen, Ketten u. s. w.), sind, durch dicke Goldfäden gebildet, von so feierlicher wie reicher Wirkung.

Die bekrönende Borte zeigt abwechselnd Bäumchen und Rosetten als Ornament, die Verkündigung, Abendmahlsfeier, Auferstehung, Pfingstfeier und Krönung Mariens als Darstellungen. Die Ornamente sind ausschliefslich auf dem Webstuhl hergestellt, die architektonischen Einfassungen durch aufgenähte Goldkördelchen, die Figuren durch in den Goldgrund eingestickte farbige Stilstichkonturen oder Plattstichfüllungen, letztere namentlich für die Untergewänder, Futterumschläge und Karnationstheile. In diesem Reichthum erscheint dieser Streifen als einer der letzten Ausläufer der sogen. „Kölnischen Borten", die, in dieser Verbindung von Weberei und Stickerei, in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. auftauchen, bald eine hohe Vollendung erreichen und um die Mitte des XVI. Jahrh. wieder verschwinden. — Aus dieser Zeit stammt auch diese Borte, wie das ganze Antipendium ein glänzendes Erzeugnifs der kölnischen Stickkunst aus dem Beginn der Renaissance. Schnütgen.

Ein kleiner Beitrag zur Nothkirchenfrage.

Mit Abbildungen.


er verehrte Herausgeber dieser Zeitschrift hat schon vor längerer Zeit diese Frage angeschnitten. Bedeutende Männer haben seinem Rufe Folge geleistet und ihm ihre Erfahrungen und Ideen zur Verfügung gestellt. Zuerst der vielseitige, vielgewandte, mit Wort und Zeichenstift gleich fertige Wiethase (Bd. II, Sp. 373 ff.), dann der in mehrfacher Beziehung noch nicht übertroffene Veteran der mittelalterlichen Bauweise, Vincenz Statz, der Erbauer des Linzer Domes, (Bd. V, Sp. 165 ff.). Beide haben schätzenswerthe Beiträge geliefert. Nun aber scheint ein mehr allgemeiner Artikel erwünscht; eine gründliche, allseitige Behandlung und Beleuchtung der Nothkirchenfrage.

Es wären da die verschiedensten Verhältnisse zu berücksichtigen und entsprechende Lösungen anzugeben: Sich ausbreitende Städte, pilzartig wachsende Fabrikorte, verzwickte Raum- und heikele Baupolizeifragen, Feuergefährlichkeit, Stabilität, Schutz gegen Frost und Hitze, praktische Einrichtung, spätere Benutznng des Lokals oder Materials. Das Alles und noch viel mehr fängt an, vor unseren Augen und in unserem Hirn durcheinander, hintereinander sich umzudrehen, kaleidoskopartig!

„Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp?"
„Graf verzeiht, wenn ich verzichte!"

Sollte es nicht am gerathensten sein, einen schönen Katheder aufzustellen und einen gelehrten Professor darauf zu setzen, welcher, anfangend bei Adam und Eva und beim jüngsten Gericht aufhörend, alle dazwischen liegenden Möglichkeiten in's Auge fafst und historisch, theologisch, praktisch, theoretisch, idealistisch, realistisch, objektiv, subjektiv bearbeitet? Wenn auch eine solche allgemeine, gründliche Abhandlung die Caprice vieler Wörterbücher an sich haben sollte, worin alle Wörter und Wörtchen verzeichnet stehen, nur dasjenige nicht, welches man gerade sucht — oder die Eigenschaft unserer scharfsinnigen Gesetze, die immer auf alle Fälle passen, nur nicht auf den vorliegenden; was thut's, man hätte doch ein gelehrtes, respekteinflöfsendes Werk über den Gegenstand und könnte es getrost nach Hause tragen.

Wir praktischen Architekten, gewohnt den konkretesten Aufgaben gegenüberzustehen, unsere Gedanken und Entwürfe nächstliegenden, ganz bestimmten Lebensbedürfnissen anzupassen, ich möchte sagen, wie die Leibschneider auf Maafs zu arbeiten, wir werden gut thun, einer solchen ungewohnten Aufgabe gegenüber unser Ungeschick in aller Demuth und Bescheidenheit zu erkennen. Freilich wir brauchen uns nicht ganz ablehnend zu verhalten; wir können unsere Gedanken, unser Gedächtnifs und unsere Mappen durchstöbern, Erfahrungen und Erlebnisse auf diesem Gebiet Revue passiren lassen; wir können das eine oder andere uns passend Erscheinende bereitwilligst zur Verfügung stellen — wir werden eben wieder den Spuren unserer verehrten Vorgänger folgen müssen, indem wir Beiträge — nur Beiträge liefern. In der Hoffnung, dafs der vierte, fünfte, sechste etc. bald folgen wird, stelle ich mich zunächst dem Leser als dritter im Bunde vor, wenn auch nur mit einer winzigen Gabe. *„Wie geeft, wat hy heeft, is waard, dat hy leeft!"* sagt ein holländisches Sprichwort.

Wohl habe ich viele Nothkirchen errichtet — aber keine in die zu behandelnde Kategorie gehörende — keine für längere Dauer und spätere anderweitige Verwendung bestimmte. — Sie hatten nur den Zweck, die Gemeinde während der Zeit des Neubaues zu beherbergen. — Es waren gemüthliche oder ungemüthliche Bretterbuden, nothdürftig eingerichtete Bauernscheunen, Tabaksmagazine in spe, miethweise der Gemeinde überlassen, Kunstwerke aus allen möglichen Gebäuderesten zusammengesetzt, im Preise schwankend zwischen 250 und 7000 Gulden.

Aber klein oder grofs, ärmlich oder behäbig, roh oder elegant, meine Nothkirchen sind mir immer lieb gewesen. — Was aus Brettern und Pfosten eilig zusammengesetzt wird, regt die Phantasie an; es bezeichnet ein Uebergangsstadium; der alltägliche Schlendrian wird unterbrochen, die Morgenröthe einer schöneren Zukunft scheint aufzusteigen. Ich habe Kinder gekannt, die sich am behaglichsten fühlten, wenn umgezogen wurde — zwischen aufgerollten Teppichen, eingemummelten Stühlen und Tischen, Koffern und Kisten von jeder Façon — ein neues Leben beginnt. Enttäuschungen werden nicht ausbleiben, aber der Mensch, namentlich der Kunstmensch, hat etwas Zigeunerhaftes an sich; mit eigenem Interesse sieht er die

Kirmesbuden entstehen, halb bedauernd, halb beneidend ihre vagirenden Besitzer; er schaut den Kranichen nach, die über Wälder, über Seen der Heimath zustreben; er möchte ziehen von Ort zu Ort, bis er die Stätte des Friedens gefunden; und einmal soll er ja für ganz ausziehen aus den Baracken der Zeit, aus der lose gefügten Erdenwohnung in den königlichen Palast, den ragenden Dom der Ewigkeit.

Und nun das Innere: Welche überraschende Beleuchtungseffekte; die Ständer mit ihren Verbindungsbalken, Streben und Kopfbändern, das sichtbare Gespärre im bizarren Durcheinander, die verschiedenartigen zusammengeliehenen Fenster, die niedrige Orgelbühne, der Chor mit den seitlichen Sakristeien, die so gut als es geht arrangirten vorhandenen und provisorischen Bänke, die improvisirten Möbel und Dekorationen, das Alles wirkt zusammen, eine holdnaive Gemüthlichkeit hervorzubringen, einen Gesammteffekt, den künstlerische und materielle Anstrengungen moderner Genies und Geldprotzen ihren Prachtbauten nicht zu verleihen vermögen. — Wenn die ewige Lampe brennt, die Gemeinde versammelt ist, Gesang erschallt, sonnendurchleuchtete Weihrauchwolken emporsteigen, dann fühlen wir uns auch in der Nothkirche ganz zu Hause, und es kommt uns zum Bewufstsein, wo das Leben und Wesen der Kirche, wenn auch in ärmster Hülle, zu finden ist: im hl. Sakrament und der darum versammelten Gemeinde; Was ist ein verlassener Dom? Taucht nun bei diesem andachts- und gemüthvollen Zusammensein das Bild der im Bau begriffenen neuen Kirche vor uns auf, so wird uns nicht ganz geheuer zu Muthe. Sie mag schön werden, geräumig, bequem, würdig — aber was wird uns da Alles fehlen; jetzt im Uebergangsstadium nehmen wir gerne vorlieb. — Aber ach, solch eine neue Kirche mit der Kalkluft, den feuchten, erkältenden Mauern, der öden Leere, dem Fremden, Unhistorischen; da wird's der Gemeinde gehen, wie dem Einzelmenschen mit neuen Kleidern oder Stiefeln; sie müssen sich an seine Glieder allmählich anpassen, damit er sich wohl darin befinde; so mufs die Gemeinde in die neue Kirche sich einleben und einwohnen und endlich damit verwachsen. — Deshalb nur keine fieberhafte Eile, um von der Nothkirche heraus und in den Neubau hineinzukommen und auch eine nochmalige Ueberwinterung nicht gescheut; es mögen einige Unzuträglichkeiten sich ergeben, aber ich denke, im Ganzen wird weniger Leid zu erdulden sein, als in eben fertiggestelltem, kalte Fieberschauer erregendem Mauerwerk.

Jawohl! eine Nothkirchenphantasie oder -Elegie ist mir da aus der Feder geflossen; zu so was kommt der Mensch, wenn er der gestellten Aufgabe nicht recht gewachsen ist — da gibt's einen dürftigen Braten und lange Saucen — nun der Drucker möge sie weglassen oder der Leser sie überschlagen! Was aber das Schlimmste ist, mit alledem sind wir der Sache nicht näher auf den Leib gerückt, denn es handelt sich eben nicht um die geschilderte Nothkirchenspecies, sondern um solche Gebäulichkeiten, die für eine Reihe von Jahren einer entstehenden Gemeinde als vorläufige Unterkunft und später zu anderen Zwecken dienen sollen, und gerade diese finden sich leider nicht im Buche meiner Erinnerungen oder Erfahrungen.

Aber halt, ich habe oft für wenig Geld Viel leisten müssen, das Unmögliche möglich machen, grofse Räume herstellen mit wenigem, billigstem Material — mir fällt ein Exempelchen ein aus meiner Klosterkapellenpraxis. Eines Tages hatte ich das Vergnügen, den Vorstand eines Schwesternhauses in Leiden bei mir zu sehen. Mit was Allem die guten Schwestern sich verdienstlich machen, weifs ich nicht mehr genau — sie haben bedeutende Schulen, verpflegen Waisenkinder, vielleicht auch alte Männer und Frauen — sie verfügen über einen ausgedehnten Komplex alter Häuser und neuer Lokale, die einen schönen Garten umgeben; im Allgemeinen können sie sich regen und bewegen — nur die Hauskapelle genügt bei Weitem nicht den Bedürfnissen — allerdings ein geräumiges Zimmer, aber Altar, Kommunionbank, Beichtstuhl etc. beanspruchen bekanntlich weit mehr des Raumes als gewöhnliche Möbelstücke — wo soll da das anwachsende grofse und kleine Personal schliefslich noch unterkommen? Geholfen mufs werden. Aber wie? Raum? Raum wäre schon da, aber . . . . Ich verstehe, das schnöde Metall, das zum Kriegführen und zum Bauen unbedingt nöthig ist, scheint auch bei Ihnen nicht im Ueberflufs vorhanden zu sein! Zustimmende bedenkliche Mienen — höchste Leistungsfähigkeit: 3000 Gulden. — Wir hatten uns die Sache so und so gedacht. — Wissen Sie was, ich komme nächste Woche herüber. — Wollten Sie so freundlich sein? Gewifs; woll'n uns den Kasus an Ort und Stelle zusammen überlegen.

Wir sind in Leiden; nun müssen wir die Zeichnung zur Hand nehmen. Der jetzt als Sakristei dienende Raum plus dem davon abgenommenen Verbindungsgang war als Kapelle eingerichtet — und die Idee der Herren vom Vorstand, des Rektors und der ehrwürdigen Mutter war folgende: Durch einen Anbau in den Hof hinaus (welcher jetzt durch die neue Kapelle zum grofsen Theil eingenommen ist) sollte dem Erweiterungsbedürfnifs abgeholfen und zugleich eine mehr würdige Stätte für Altar und Tabernakel hergestellt werden.

Aber bitte Sich die Sache etwas näher auszudenken; das Gebäude ist zweistöckig; hier unten haben wir nicht mehr, wie gewöhnliche anständige Zimmerhöhe; können Sie die oberen Lokalitäten füglich entbehren? — Sie wissen, so lautete die Antwort, in derartigen Häusern ist immer Mangel an Raum, und gerade die Zimmer hier oben, Sie werden begreifen . . . Vollkommen! aber was käme denn bei unsern Bestrebungen heraus — Ein merkwürdiges und dem Auge kaum wohlgefälliges Amphibium, mit hohem Haupt und Rücken und niederem gedrückten Hintertheil; denn für den Anbau würde doch von selber eine gröfsere Höhe sich ergeben, auch ist es ohne Zweifel Ihr Wunsch, dafs derselbe kirchlichen Charakter erhalte — Summa: Ihre Kapelle wird sein halb hoch, halb niedrig, halb Zimmer, halb Kirchenchor, halb hell, halb dunkel — und was das Schlimmste ist, das Alles ist kein provisorischer Zustand — die Herstellung eines vernünftigen Ganzen bleibt für alle Zukunft ausgeschlossen. Aufserdem werden die oberen Räume, auch wenn wir die Sache noch so schlau einrichten, doch durch den höher emporragenden Vorbau an Licht und Luft verkürzt — ich kann mich für diese Lösung der Aufgabe keineswegs begeistern!

Sie haben in allen Theilen recht und manche der genannten Schwierigkeiten haben wir uns schon vor Augen gehalten, aber welche andere Gestaltung wäre möglich? Raum haben wir nöthig wie Brod und an Geld nur 3000 Gulden!

Hm! treten wir mal hinaus in Hof und Garten und beschauen uns die Gelegenheit von vorn, hinten und von beiden Seiten. Wozu brauchen Sie denn diesen sogenannten Hofraum? — Den benutzen wir eigentlich garnicht. — Da hätten sie ja den geeignetsten Platz für eine geräumige selbstständige Kapelle. — Treten wir ihn der Länge und Breite nach ab! Prächtig! Machen sie uns den Mund nicht wässerig, zaubern Sie uns nicht unerreichbare Ideale vor die Seele; ja wenn das möglich wäre; ein geräumiges, selbstständiges und stilvolles Ganzes!

Halt! lassen Sie der Einbildungskraft nicht zu weit die Zügel schiefsen. Sie dürfen sich keinen salomonischen Tempelbau vorstellen — höchst einfach, höchst sparsam, höchst anspruchslos — müfste die Baudevise lauten.

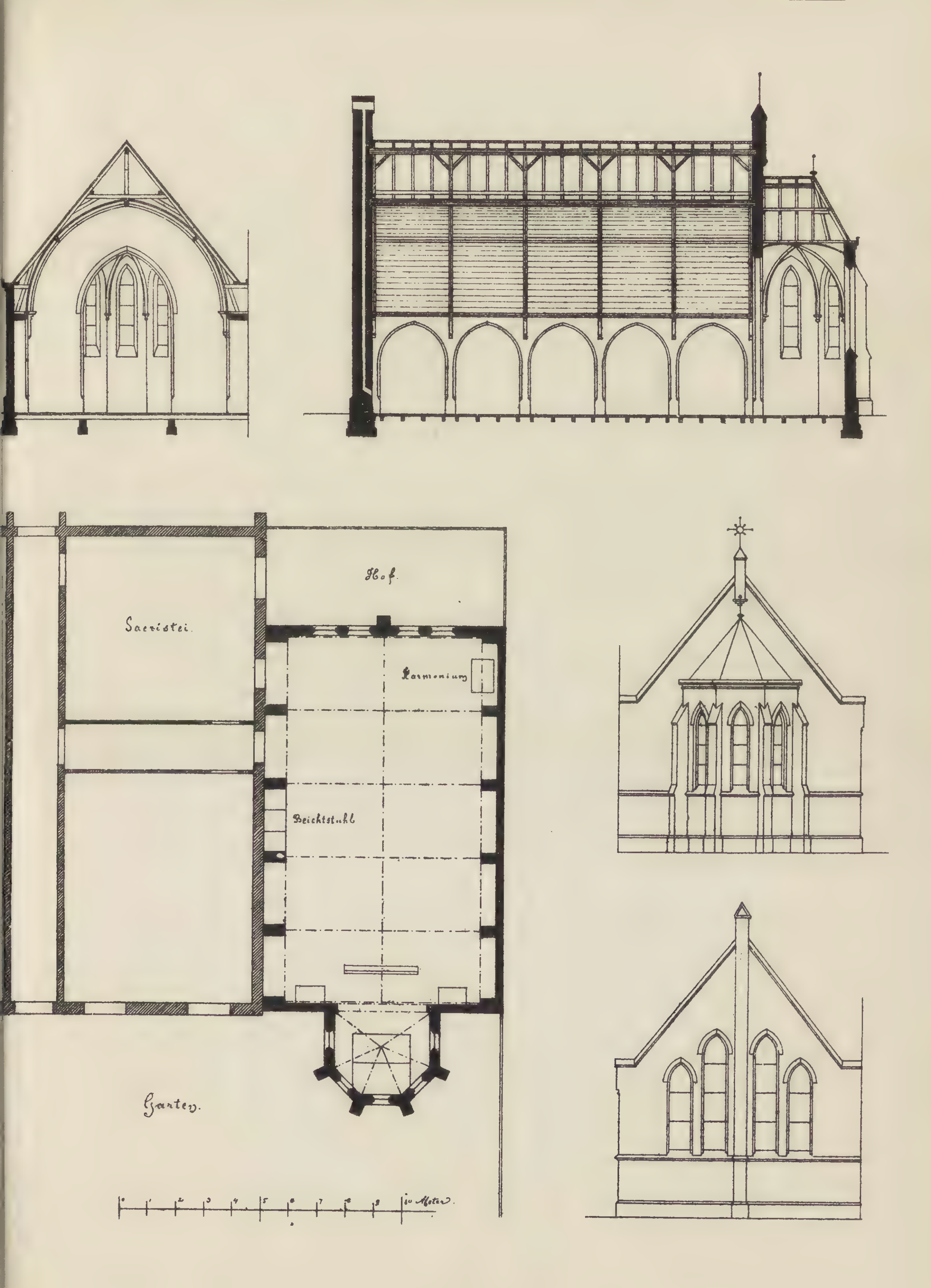
Und selbst mit dieser Devise wäre für 3000 Gulden noch nichts derartiges auszurichten.

Nein; aber vielleicht mit 4000. — Haben Sie gar nichts mehr im Hinterhalt, keine geheimen Hülfsquellen, keine leisen Hoffnungen und Zukunftsahnungen — tauchen keine freundlichen Gestalten mit liebevollen Gesichtern und spendefrohen Händen vor Ihnen auf?

Da rötheten sich die Wangen der Herren in Begeisterung; wenn eine solche Möglichkeit vorliegt, so mufs das Aeufserste versucht werden, Sie würdige Mutter, Sie Herr Rektor, wir Alle wollen uns bestreben, das Fehlende zusammenzubringen!

Zu Hause angekommen wurde ich wohl, wie die alten Deutschen sich in derartigen Fällen auszudrücken pflegten, ein wenig „hinterdenklich" — ein Gebäude von kirchlichem Charakter, von ungefähr 130 *qm* Flächeninhalt für 4000 Gulden. Man will den Leuten ja gern behülflich und gefällig sein. Dabei hüte ich mich zwar im Allgemeinen, mehr zu versprechen, als ich zu halten vermag, und als ich die mindestens erforderliche Bausumme nannte, hatte ich natürlich schon einigermafsen eine Vorstellung, wie das Ding anzugreifen wäre. — Aber doch!

Für den Laienraum natürlich hölzernes Tonnengewölbe, die Mauern dünn und ja nicht zu hoch — innere Strebepfeiler durch Spitzbogen verbunden. — Sie bringen dem Ganzen Halt und Festigkeit, nehmen die Bohlenbögen auf und gewähren so die Möglichkeit, dem Dach eine geringere Steigung zu geben, was vortheilhafter ist und besser für die Eindeckung mit Pfannen, die wir im Auge haben. Zugleich werden diese Pfeiler mit ihren Bögen zur Belebung des Innern dienen. — Auf seitliche Fenster müssen wir verzichten — an der Gebäudeseite nothgedrungen — an der anderen Seite befindet sich eine Stiege, deren jugendliche Bewohner von der würdigen Mutter gerühmt werden, weniger ihrer christlichen Tugenden als des aufserordentlichen Geschickes



Entwurf zu einer Nothkirche von Alfred Tepe.

wegen, womit sie Wurfgeschosse aller Art zu schleudern verstehen. Also auch dort am liebsten völliger Abschlufs — nun, der Billigkeit kommt's zu Gute, das Ganze kann um so niedriger bleiben. Aber die Beleuchtung? — Bei derartigen Holzkonstruktionen bieten, wie in so vielen alten holländischen Kirchen zu beobachten, die Giebel Gelegenheit, mächtige reichliche Lichtquellen zu eröffnen — es läfst sich das auf verschiedenste Weise einrichten; weil wir aus Sparsamkeitsrücksichten die Giebelmauer nicht zu dick anlegen wollen, vermeiden wir grofse Fenster mit Pfosten und Maafswerk, die immer ein schwereres Gemäuer erfordern — wir ordnen, dem Verlauf des Gewölbes entsprechend, vier ziemlich breite Einzelfenster an, und da Heizgelegenheit vorzusehen ist und dem holländischen Klima mit seiner Feuchtigkeit und Ruckwinden gegenüber die Rauchschlote sich oft störrisch und launenhaft erweisen, disponiren wir den Kamin in der Giebelmitte, wodurch er so grad und hoch wie möglich sich entwickeln kann. — Für den Altar wird an der gegenüberliegenden Giebelseite ein polygones Chörchen angebaut; etwas höhere Mauer, ein Steingewölbe und fünf Spitzbogenfenster stellen sich daran von selber ein und bringen die Kirchlichkeit des Ganzen besser zur Geltung. — Ein Beichtstuhl findet Platz zwischen den Strebepfeilern. Auf eine Orgelbühne verzichten wir, der Kosten und der geringen Mauerhöhe wegen — auch um die Lichtwirkung nicht zu beeinträchtigen. Wir reserviren für die Musik die linke hintere Ecke und stellen wieder zwischen den Pfeilern ein Harmonium auf. Der Giebelraum rechts und links von der Altarnische soll naturgemäfs mit Statuen geschmückt werden und eignet sich sehr zur Dekoration bei März-, Mai- oder Juniandachten. Eine kleine Kommunionbank wird ein wenig vor dem Chorbau anzubringen sein. Eine Sakristei brauchen wir nicht, indem die bisherige Kapelle als solche eingerichtet werden kann; ein Verbindungsgang mufs natürlich davon abgenommen werden.

Die Konstruktion des Holzgewölbes und des Daches, sowie die Disposition und Einrichtung des Mauerwerks ist aus der Zeichnung ohne Mühe zu ersehen.

Der Gemüthlichkeit, der Wärme, der Einfachheit wegen wird einem hölzernen Fufsboden aus schmalen Bohlen der Vorzug gegeben. Das grofse Dach ist mit Dachziegeln, das Chörchen mit Schiefer einzudecken.

Der Kostenanschlag wird unter die Hände genommen, scharf jeder Posten ausgerechnet und zuletzt mit bedenklich erwartungsvoller Miene das Ganze summirt — siehe da! viertausend zweihundert Gulden; doch so weit nicht fehlgeschossen!

Der Plan gefällt, die Rechnung stimmt, der Unternehmer findet sich, das Gebäude wächst und bald halten die guten Schwestern seelenvergnügt ihren Einzug in die neue Kapelle.

So lautet die Geschichte; nun aber Fabula docet — ja was? Dafs man mit wenigen Mitteln umfassende Räume herstellen kann, bei denen der provisorische Charakter nicht so sehr in's Auge fällt; dafs für Gemeinden, die später der Schulen, der Versammlungssäle für Gesellen- oder Arbeitervereine bedürfen könnten, eine derartige Konstruktion nicht ungeeignet erscheinen dürfte; dafs bei beschränktem eingeschlossenen Bauterrain und mäfsigen Dimensionen des gewünschten Lokals ohne seitliche Beleuchtung sehr gut auszukommen ist.

Natürlich mufs das Gebotene nicht zu buchstäblich genommen werden; Länge und Breite sind bedeutender Ausdehnung fähig — bei etwas gesteigerter Mauerhöhe lassen sich in den Seitenwänden Fenster anbringen; der Chor kann viereckig gehalten, gleichfalls in Holz gewölbt und durch ein grofses Fenster nebst zwei kleineren beleuchtet werden — bei erweiterten Dimensionen findet sich auch für eine breite Orgelbühne die nöthige Höhe. — Eingänge und Sakristei richten sich natürlich nach Umständen und Bedürfnissen.

Keine Nothkirche also, aber vielleicht für diesen odes jenen Fall ein Nothkirchenmotiv meine ich hiermit geboten und so in Anbetracht der Umstände meiner Pflicht und Schuldigkeit genügt zu haben. Vivat sequens![1]

Driebergen. Alfred Tepe.

[1] [Die sequentes — hoffentlich werden ihrer bei der Wichtigkeit und Dringlichkeit der Sache noch manche sein, in nicht so langen Zwischenräumen wie bisher — werden gewifs auch nicht unberücksichtigt lassen, dafs bei der Nothkirche, zumal wenn sie ausschliefslich nur diesem Zwecke dienen, später keine anderen Aufgaben mehr erfüllen soll, auf die Wohlfeilheit Alles ankommt und ein Preis von 30 000 Mark und mehr, wie er in den letzten Jahren mehrfach aufgeboten wurde, viel zu hoch erscheint.] D. H.

Ein Wandgemälde aus der Kirche St. Jürgens zu Wismar.

Mit Abbildung.



achdem man in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. die Marienkirche in Wismar vergröfsert und in basilikalischer Form fertiggestellt hatte, zu gleichem Ende 1381 bezüglich St. Nicolai's einleitende Schritte geschehen waren, wollte auch die Gemeinde der dritten Pfarrkirche, St. Jürgens, nicht zurückbleiben und wurde im Jahre 1404 der Neubau mit der Fundamentirung des Thurmes begonnen. Dieser erhielt Abseiten, welche von den Seitenschiffen der Kirche, also von Osten her, ihren Zugang haben und deren jedes mit zwei Kreuzgewölben bedeckt ist. Die südliche Abseite wurde 1448 von den Vorstehern an das Amt (die Zunft) der Wollenweber verkauft, wobei letzteres die Verpflichtung übernahm, die Kapelle in baulichem Stande zu erhalten. Nun aber kam das ehemals blühende Gewerk im Laufe des XVI. Jahrh. so herunter, dafs die Armuth seiner Mitglieder sprichwörtlich wurde und diese aufser Stande kamen, jener Verpflichtung, insbesondere der Erhaltung der drei grofsen Fenster (eins westwärts, zwei südlich) nachzukommen, in Folge dessen das Amt 1644 auf sein Recht an der Kapelle verzichtete, die von den Vorstehern dann, sicher noch vor 1700, als Materialienraum benutzt worden ist. Wie die ganze Kirche war auch die Kapelle seitdem getüncht worden. Unter der Tünche war an der Thurmwand in der östlichen Travée der Kapelle 1,90 *m* über dem Fufsboden ein Rechteck von 1,95 *m* Breite und fast ebenso hoch unter der Tünche sich markirend und ohne dafs wie auf der übrigen Wand Fugen zu bemerken waren, sichtbar. Es lag nahe, unter der Tünche Malerei oder eine Inschrift auf dieser Fläche zu vermuthen, und diese Vermuthung bestätigte sich, nachdem, wegen Dünnheit der Tünchschicht mit grofser Mühe, die Fläche blofsgelegt war. Es zeigte sich nämlich auf dem Putzgrunde vor einem mit vier kleinen Fenstern versehenen Raume, dessen Decke mehrere Reihen von ineinander geschobenen rothbraunen und spangrünen Dreiecken bilden, während die Wände und der Boden des Gemaches ungefärbt geblieben sind, unter einem sehr mageren Gehänge von Flachbogen eine Gruppe von Figuren. In der Mitte steht eine Muttergottes mit dem Christkinde auf dem rechten Arme, in der Linken einen Palmzweig haltend, angethan mit einem grauen Gewande, das mit Rothbraun konturirt ist, und einem schwarz konturirten okergelben Mantel, welcher etwas blasser gelb aufschlägt, in braunrothen Schuhen; das Christkind in braunrothem Kleide erhebt die linke Hand und streckt die rechte vor. Während Maria etwas weniger nach links hin gewendet, doch auch ihre Aufmerksamkeit auf das heilige Kind richtet, ist dies völlig links gewendet, von woher ihm eine gekrönte Heilige in okergelbem Gewande mit grauem und zwar wiederum braunroth konturirtem, hell spangrün aufschlagendem Mantel, welche in der Linken einen Palmzweig, an dem eine Rose befestigt ist, trägt, ein Körbchen darbietend sich naht. Der Inhalt des letzteren ist zwar nicht zu erkennen, aber jedenfalls als Rosen und Aepfel anzusprechen, da es nicht zweifelhaft ist, dafs diese Heilige St. Dorothea sein soll. An der rechten Seite der Madonna steht etwas zurück eine andere gekrönte Heilige in braunrothem Gewande, mit einem spangrünen, gelb aufschlagenden Mantel, welche gleichfalls einen Palmzweig, und zwar in der Rechten trägt, und in der Linken einen Kelch mit einer Hostie darüber; es ist also die hl. Barbara.

Schatten und Licht sind nicht angegeben und eine Modellirung durch Stricheln ist nur an ein paar kleinen und untergeordneten Stellen unternommen. Gesichter und Hände fanden sich nur in Farbe angelegt, sind aber zweifellos nie ausgeführt gewesen. Da somit die Hauptsache im Grunde fehlt, so habe ich lange Bedenken getragen, das Bild zu veröffentlichen. Wenn ich mich trotz jenes Mangels zur Mittheilung des Bildes entschlossen habe, so geschah dies theils in der Erwägung, dafs von alter Malerei im deutschen Norden, wenn man von Lübeck absieht, sehr wenig bekannt ist und von Wandgemälden, als deren Urheber doch einheimische Maler anzunehmen sind, noch weniger und am wenigsten aus dem XV. Jahrh., dem unser Bild ja zweifellos angehört, theils aber auch in der Meinung, dafs dasselbe auch trotz der mangelnden Vollendung der Mittheilung werth sei, denn es scheint mir, dafs das, was das Bild schildern soll, nicht einfacher, würdiger und verständlicher ausgedrückt werden könne.

Gélis-Didot und Laffillée sagen in ihrem schönen Werke über die dekorative Malerei in Frankreich vom XI. bis XVI. Jahrh. (zu T. 46), die Sitte, Wandgemälde in den Kirchen anzubringen, habe in eben dem Maafse zugenommen, wie man davon abliefs dekorative Malerei in ausgedehnter Weise anzuwenden, und dafs man jene bisweilen über Altären, die sich an eine Wand lehnten, ausgeführt habe, statt dieselben mit einem Retable aus Holz oder Stein zu versehen, in welchem Falle die Bilder in der Weise eines solchen disponirt worden seien. Nun könnte man freilich auf Grund der Höhe über dem Fufsboden, in welcher unser Bild sich befindet, annehmen, dafs auch dieses die Stelle einer Altartafel habe vertreten sollen, aber das ist doch bedenklich, da einerseits der Altar dann gegen Norden situirt gewesen sein müfste, andererseits das Bild weder einen Vorgang aus den Evangelien darstellt, noch, wie es doch sonst regelmäfsig auf den Altarschreinen der Fall ist, einzelne heilige Personen selbstständig und ohne Beziehung aufeinander, vielmehr eine einheitliche Gruppe, die hl. Dorothea dem Christkinde auf dem Arme seiner heiligen Mutter ihr Körbchen darbietend und die hl. Barbara mit Kelch und Hostie zuwartend. Man wird das Bild ansehen müssen als eine Gegenüberstellung der heiteren Kindheit des Gottessohnes und des bittern Leidens, welches ihn erwartete,



also als eine Allegorie. Dafs aber solche in jener Zeit auf Altarbildern dargestellt wurden, ist ein äufserst seltener, wenn schon nicht unerhörter Fall, wie z. B. die Mühlenbilder beweisen, oder die Darstellungen der Trinität, im zweifelhaften Falle aber nicht wohl anzunehmen.

Allegorien sind zunächst immer Erfindungen eines Einzelnen, werden aber, wenn sie Beifall finden, Gemeingut, und so scheint es auch mit der hier ausgeführten, wenn auch in beschränktem Grade, der Fall gewesen zu sein, denn in den Sammlungen des Germanischen Museums (Kupferstiche des XV. Jahrh., Katalog von Lehrs, 1887) wird beim Meister E S (S. 25) ein Blatt aufgeführt, welches dieselbe Szene, wie unser Bild, wenn auch anders angeordnet, vorführt: Maria sitzt auf einer Rasenbank, zu ihrer Rechten steht St. Dorothea das Körbchen darbietend, in welches das Christkind langt, und zur Linken St. Barbara in zurückhaltender Stellung, jedoch nicht mit dem Kelche, sondern, weniger sinnig, mit dem Thurme. Da der gedachte Meister E S doch wohl dem Süden Deutschlands angehört, so spricht das Auftreten der selbigen Allegorie im Norden für deren gröfsere Bekanntschaft.

Wenn unser Wandbild nicht die Stelle einer Altartafel vertritt, dann kann es nur ein Exvoto-Bild sein, und dafür könnte wohl der zu Füfsen der hl. Dorothea angebrachte, durch einen Zinnenschnitt senkrecht — nicht schräg — getheilte Schild sprechen, dessen Eigner allerdings nicht bekannt ist, welcher aber keinesfalls einem Wollenweber oder dem Maler zugeschrieben werden kann, da solche keine Wappen, sondern nur Merke oder Hauszeichen führten.

Eine Chronik von St. Nicolai aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. gibt an, dafs die südliche Abseite und Halle (likhus) dieser Kirche durch des Raths Maurermeister Hermen Münster erbaut und dafs Letzterer demnächst Werkmeister zu St. Jürgen geworden sei und den Grund zu dieser Kirche gelegt und sie aufgeführt habe. Diese Angabe wird bezüglich Münsters durch Urkunden für die Jahre 1442 bis 1449, sowie durch sein Merk an einer Arkade an der Nordseite und Details an dem unteren Theile von St. Jürgen, insbesondere auch an der Wollenweber Kapelle, die mit solchen an St. Nicolai gleich sind, bestätigt. Ich möchte daher die Entstehung unseres Bildes in die Jahre 1442 bis 1448 setzen, also nicht nach Erwerbung der Kapelle durch die Wollenweber. Während nämlich wie alle übrigen Kapellen so auch die Wände der Wollenweber-Kapelle mit fettem Kalke dünn überzogen — nicht getüncht — und auf diesem Grund, welcher die Fugen noch deutlich erkennen läfst, die Weihkreuze gemalt sind, spricht der etwa 1 *cm* starke Putzgrund des Bildes dafür, dafs derselbe auf einer unbekalkten, in Rohbau stehenden Wand ausgeführt worden, mithin vor der Konsekration der Kapelle entstanden ist, die zu erwirken das Amt nicht gesäumt haben wird. Es wäre doch wohl denkbar, dafs der Raum nicht von vorne herein zur Kapelle bestimmt gewesen, oder dafs ein früherer Käufer über der Herrichtung gestorben ist, oder diese aufgegeben habe, was auch erklären würde, dafs das Bild nicht fertig geworden ist. Wenn demnach einige Wahrscheinlichkeit vorhanden sein dürfte, dafs dasselbe in der oben angegebenen Zeit entstanden ist, so darf dem gegenüber doch nicht verschwiegen werden, dafs auf den Gemälden des Hochaltars von St. Jürgen, der ziemlich derselben Zeit zuzuschreiben ist, die Figuren einen vollständig anderen Typus zeigen; alle Linien sind weicher, die Köpfe mehr rundlich, die Faltung der Gewänder weniger straff und mehr gebauscht. Ob dieser Unterschied durch die verschiedene Individualität der Maler genügend zu erklären ist, mufs ich dahingestellt sein lassen.

Schliefslich noch die Bemerkung, dafs die Abbildung nach einer vor 40 Jahren durch einen Bildnifsmaler gemachten, höchst gewissenhaften Kopie gegeben ist, da eine photographische Aufnahme des Gemäldes wegen inzwischen erfolgter, zwar verbetener, aber doch erfolgter Erneuerung desselben, wobei auch die Gesichter ausgeführt wurden, unthunlich war.[1])

Wismar. F. Crull.

[1]) [Tafelgemälde mit der Darstellung der von heiligen Jungfrauen flankirten Gottesmutter als der Königin der Jungfrauen kommen in Nord- und Mitteldeutschland namentlich im XV. Jahrh. überaus häufig vor und aufser den beiden hier dargestellten begegnen vornehmlich St. Katharina, St. Margaretha, St. Ursula, St. Lucia, St. Agnes, St. Apollonia. Das hier besprochene Wandgemälde weckt auch durch die Fenster im Hintergrunde die Vermuthung, dafs es die Nachahmung eines Tafelbildes sei.] D. H.

Hungertücher.[1])

Mit 2 Abbildungen.



u allen Zeiten der christlichen Aera ist die Betrachtung des bittern Leidens unsers Herrn Jesu Christi ein Hauptgegenstand öffentlichen Gottesdienstes sowie stiller Andacht der Gläubigen gewesen, nicht minder aber ein unerschöpflicher Born, dem die christliche Kunst in Wort und Bild den Stoff zu ihren erhebendsten Schöpfungen entnimmt. Je härter die zeitige Bedrängnifs, desto gröfser zeigt sich auch die Vorliebe des Volkes für Darstellungen des erbarmungsvollen Erlösers und für alle auf die Passion bezüglichen Gegenstände. Daher stammt die weite Verbreitung der „Erbärmden, Oelberge, Kalvarienberge, hl. Gräber" in älteren, der „Passionssäulen, Kreuzwege und Stationen" in neueren Zeiten. Der konservative Sinn der Vorfahren hat im Münsterlande Manches bewahrt, was anderswo verschwunden ist, so Erbärmden und Passionssäulen, namentlich aber „Hungertücher", welche in anderen Gegenden kaum mehr dem Namen nach bekannt sind, vielweniger aber, wie dort, auch noch heutigen Tages in zahlreichen Kirchen zur Erbauung der Gläubigen alljährlich aufgehängt werden. Von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, kennen Frankreich, Italien, die Niederlande, Oesterreich und das übrige Deutschland keine Hungertücher mehr und dennoch ist deren Gebrauch in früheren Zeiten ein ganz allgemeiner gewesen, wie aus den Ueberlieferungen[2]) hervorgeht.

Bekanntlich wurden von Alters her, sobald die Kirche beginnt von der Passion zu reden, sämmtliche Kreuze und alle zur Zierrath des Gotteshauses dienenden Gegenstände sowie das Sanktuarium, sowohl nach dem Chor als auch den etwa vorhandenen Umgängen durch Vorhänge verhüllt. Der bedeutendste dieser Vorhänge ist das „velum templi" oder Hungertuch.

Ursprung und Bedeutung desselben erklärt Durandus L. I. cp. 3 seines in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. (1276) geschriebenen, nach dem Inhalte aber unter Benutzung viel älterer Quellen verfafsten, Rationale divinorum officiorum: „Dieses velum versinnbildlicht den Vorhang des Tempels zu Jerusalem, welcher beim Tode Jesu Christi zerrifs und nach dessen Vorbilde heutigen Tages die Vorhänge, welche man zu Quadragesima während der Feier des Opfers vor dem Altare entfaltet, von mannigfaltiger Schönheit gewebt werden". Die kirchliche Bezeichnung dieses Vorhanges ist daher velum quadragesimale, weil er zum Beginn der 40tägigen Fasten aufgehängt wurde, zu deutsch nennt man ihn Fasten- oder Hungertuch, niederdeutsch „Smachtlappen".

Seitdem der Beginn der grofsen Fasten, welcher von Alters her nicht feststehend, durch das Konzil zu Benevent auf den Mittwoch vor dem Sonntag Quadragesima festgesetzt ist, wird das Hungertuch auch jetzt noch allgemein schon zum Aschermittwoch und zwar nicht während des Officiums des Tages, sondern bereits am Vorabende aufgehängt. In alter Zeit blieb es hängen bis zum Charfreitag, nach Durandus L. VI. cp. 32 „ab hac die usque ad Parascevem .... velum ante altare suspenditur"; jetzt gewöhnlich bis zum Mittwoch in der Charwoche. An mehreren Orten z. B. Coesfeld, Billerbeck, Nottuln hat sich der „usus" oder auch „abusus" erhalten, das Hungertuch während des Absingens der Passion bei den Worten: „Et velum templi scissum est" fallen zu lassen; in der Lambertikirche zu Coesfeld gibt zu dem Behufe der Küster im Chor dem auf dem Gewölbe befindlichen Glöckner kurz vorher dadurch ein Zeichen, dafs er mit einem hölzernen Hammer, sogenanntem Bücker, auf die Bank schlägt, worauf dieser die haltenden Schnüre des Hungertuches löst und letzteres mit der tragenden Stange unter grofsem Geräusche zu Boden

[1]) Nach einem am 18. Dezember 1888 im St. Florentins-Verein zu Münster i. W. gehaltenen, mit einer Ausstellung hervorragender Hungertücher der Diözese Münster verbundenen Vortrage. Die Abbildungen sind nach photographischen Aufnahmen des Herrn Provinzial-Bauinspektors und Konservators A. Ludorff zu Münster hergestellt.

[2]) Bezüglich der Literatur über Hungertücher sei verwiesen auf: a) M. Weale „le velum templi" in »le Beffroi« Bd. II S. 39 ff. mit zahlreichen Angaben über namentlich in Frankreich, Belgien und England vorhanden gewesene Hungertücher. b) Heuser „Fasten" und „Fastentuch" in Wetzer-Welte »Kirchenlexikon« II. Aufl., Bd. IV Sp. 1255—57. c) Otte, »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie«. V. Aufl., Bd. I S. 383—387.

fällt. Das Geräusch sinnbildet wohl ebenso wie das Geklapper mit den Chorbüchern, welches am Schlufse der „finstern Metten" im Dome zu Münster noch jetzt jährlich wahrgenommen wird, das Erdbeben beim Tode unsers Erlösers. Der hölzerne Hammer erinnert gleichwie die in den drei letzten Tagen der Charwoche gebräuchlichen Knarren an das alte Weckinstrument des Orients, wie solches vor Erfindung der Glocken allgemein, dortselbst aber auch jetzt noch in Gebrauch steht.[3])

Aufgehängt wird das Hungertuch im Triumphbogen, d. h. dem Bogen, welcher das Chor vom Querschiffe oder Langhause scheidet, wiederum erinnernd an den Vorhang im Tempel zu Jerusalem, welcher das Allerheiligste vom Heiligen trennte. Im Mittelalter war das Hungertuch wohl an dem Triumphbalken befestigt, dem „trabs" im Triumphbogen der lateinischen Kirche, der ebenfalls Chor vom Schiff oder das hohe Chor von dem niederen abgrenzte, und auf welchem das Triumphkreuz, oft begleitet von den Bildnissen Mariä und Johannis, mit seinem Fufse ruhte, während der Kopf dieses Kreuzes durch eine vom Scheitel des Bogens herabhängende nicht selten kunstvoll geschmiedete Kette gehalten wurde. Bis etwa zum X. Jahrh. wurde das Triumphkreuz auch vielfach inmitten der Kirche auf einem hohen Unterbau errichtet,[4]) und dann das Hungertuch vor diesem aufgehängt.[5]) In späteren Zeiten fand vielfach eine Vereinigung des Triumphbalkens mit den Cancellen, der Scheidung des niederen Chores vom Schiff statt, indem letztere sich bis zu dessen Höhe erhoben und mit demselben zu Bühnen sich vervollständigten, auf deren vorderen Brüstung dann Triumphkreuz nebst begleitenden Figuren Platz fanden. Eine derartige Anlage aus der Mitte des XVI. Jahrh. bestand im Dome zu Münster in dem 1870 abgebrochenen sogenannten „Apostelgange". Die nach dem Abbruche geschlossenen Schlitze in den beiden Seitenpfeilern des betreffenden Bogens lassen vermuthen, dafs auch in diesem Dome ein ursprünglich dort eingelegter Triumphbalken sich befunden habe, auf welchem das von den Wiedertäufern verbrannte Triumphkreuz gestanden hatte.[6])

Solche Triumphbalken haben sich im Münsterlande nirgends mehr, Triumphkreuze aber noch an mehreren Stellen erhalten; in anderen Gegenden, so im Osnabrückschen, auf dem hanseatischen Gebiete und in der Mark Brandenburg zeigen viele protestantische Kirchen noch den alten Bestand aus katholischer Zeit. In Holland wird anknüpfend an die alte Sitte in neuen katholischen Kirchen Triumphkreuz und Triumphbalken wieder mehrfach errichtet. Der Triumphbalken bietet dem Hungertuche einen sachlich und künstlerisch nothwendigen Stützpunkt, denn beim Mangel dieser Stütze sehen wir es jetzt in der Luft schweben, nur durch eine dünne Stange an zwei Schnüren gehalten, so zu Telgte, Billerbeck, Dülmen und an anderen Orten.

Die älteren Hungertücher waren Vorhänge aus ungebleichter oder gebleichter Leinwand oder Seide, nicht selten ebenso wie der Vorhang des Allerheiligsten nach der Beschreibung im Exodus reich verziert war, nach Durandus „miro opere contextum et pulchra varietate distinctum", künstlich gewirkt und mit gemalten oder gestickten Bildnissen und Inschriften versehen. Als reich verziert haben wir uns[7]) das „velum optimum" des Hartmotus († 895), das „velum quadragesimale de serico"

[3]) In der armenischen Patriarchalkirche St. Jacob zu Jerusalem ist noch heutigen Tages ein altchristliches Hängebrett und die schwebende Eisenplatte (hagiosiderion) in Gebrauch.

[4]) Vgl. den bekannten Grundrifs von St. Gallen, sowie Durandus L. 1 cp. 1 „Crux triumphalis in plerisque locis in medio ecclesiae ponitur" und Mabillon, Bericht des Mönches Hariulf über Centula „in medio sancta passio".

[5]) Ratpertus de origine etc. monast. Sankti Galli , iste etiam Hartmotus velum optimum, quod adhuc hodie in quadragesima ante crucem extra chorum appenditur, per manus sororis suae nomine Richlin contextum donavit' — nach M. Weale „velum templi" in »Beffroi« II 41.

[6]) Ueber dieses Kreuz berichtet Kerssenbroick in seiner Geschichte der Wiedertäufer ad vocem „Creutzthor". Dieses Thor, welches vormals seinen Namen von einem Kreuz erhalten hat, trägt denselben noch bis auf den heutigen Tag, denn es war ein altes Herkommen, dafs jenes hölzerne, ziemlich grofse Kreuz, welches Friedrich der 22. Bischof von Münster in die Hauptkirche verehret hatte, woran das Bild des gekreuzigten Erlösers von Erz mit Silberblech überzogen und mit Reliquien der Heiligen angefüllt befestigt war und welches an einer ehernen Kette zwischen Chor und Schiff der Kirche an dem Orte, welchen man den Apostelgang zu nennen pflegt, hing.

[7]) Vgl. M. Weale, Heuser, Otte an den angef. Orten.

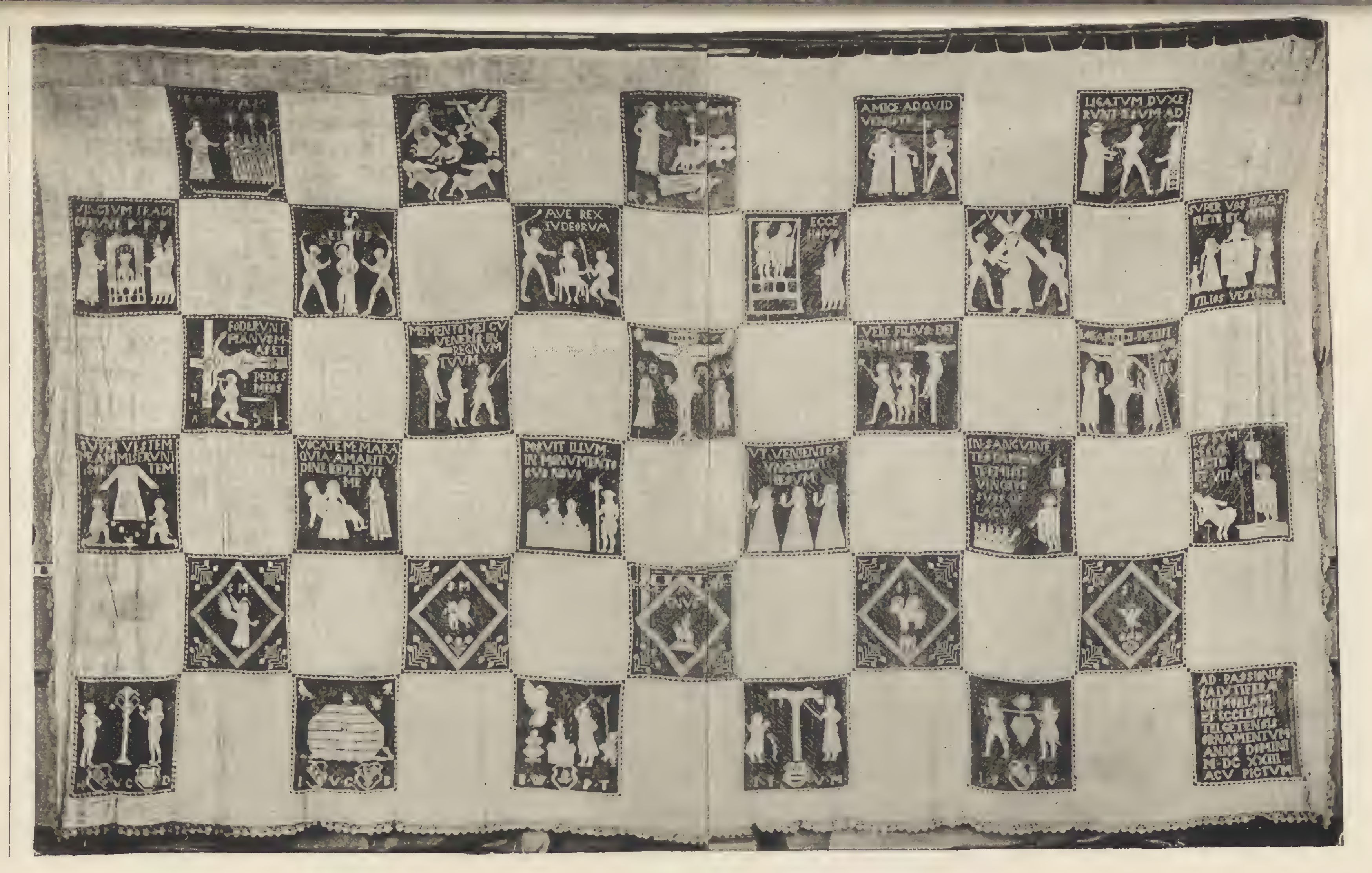


Fig. 1. Hungertuch zu Telgte.

der Domkirche zu Salisbury (vom Jahre 1214), das „speciosissimum velum" der Domkirche zu Auxerre (Anfang des XIV. Jahrh.) und viele andere, von denen wir Kunde haben, vorzustellen. Mit gemalten Darstellungen geziert waren: der vor etwa 25 Jahren durch Brand zerstörte spätromanische Rest in St. Aposteln zu Köln, das Palmtuch zu Güglingen aus dem XV. Jahrh. Die im Münsterlande erhaltenen sind, wie die Inschrift des zu Telgte besagt, meistens „acu pictum" oder gestickt und zwar sind diese Stickereien fast ohne Ausnahme nicht auf dichtem Leinen, sondern auf engmaschigem Netzwerk von mehrfach gezwirntem Garn hergestellt, welches den in dichtem Flecht- oder Stopfstich ausgeführten Umrissen und deren meist mit leichteren Kreuzstichen bewirkten Ausfüllung als Unterlage dient. Die Gröfse der Filetmasche bildet die Einheit dieser Nadelmosaik und den Mafsstab für die gröbere und feinere Ausführung, denn je kleiner die Masche, desto feiner die Linienführung, desto gröfser aber ist auch die auf die Vollendung zu verwendende Arbeit. Diese gestickten Rechtecke oder Quadrate wurden entweder abwechselnd mit solchen aus einfachem Leinen, und das ist wohl die ältere Weise, wie sie z. B. das Telgtener zeigt, oder durch zwischengelegte schmalere oder breitere Leinwandstreifen, wie das Freckenhorster, und in der Regel durch eine ebenfalls auf Filetuntergrund gestickte Spitze als abschliefsenden Rand zu einem grofsen viereckigen Teppich verbunden, welcher in seiner Gesammtheit das Hungertuch darstellt. Unter den bildlichen Darstellungen finden wir als Hauptbild den Gekreuzigten mit Maria und Johannes zur Seite, die übrigen Felder zeigen Leidenswerkzeuge oder Darstellungen aus der Leidensgeschichte, den Kreuzungsstellen der Trennungsstreifen und den Rändern sind nicht selten Inschriften und Wappen der Stifter eingefügt, sodafs man des Interessanten genug findet, um der Erhaltung dieser kostbaren Tücher kräftig das Wort zu reden. Nicht allein die Vergänglichkeit des Stoffes, die oft sehr geringe auf deren Erhaltung verwandte Sorgfalt, der Zahn der Zeit und die Zähne der armen Kirchenmäuse sind es, welche am Hungertuche nagen, die Verachtung des Altfränkischen und die Sucht nach Aufklärung haben diese Vorhänge derart verkommen lassen, dafs wir aufserhalb des Münsterlandes nur von wenigen noch Kunde haben.

In der Notre Dame-Kirche zu Paris hat man als einziger von ganz Frankreich den Gebrauch des Hungertuches bis auf den heutigen Tag bewahrt,[8]) angeblich auch zu Trient, alsdann findet sich nach gütiger Mittheilung des Herrn Münsterpfarrers Kiefer zu Freiburg i. B. ein sehr grofses $10^1/_2$ *m* breites sogenanntes Fastentuch, welches zur Fastenzeit das Chor vom Schiff des Münsters bis zu den an den Seitenpfeilern befindlichen Apostelstatuen abschliefst, jedoch zur Zeit reparaturbedürftig ist. Das nach Ueberlieferung in Folge einer grofsen Hungersnoth im Jahre 1472 angefertigte und von dem Gewürzhändler Gorteler der Johanneskirche zu Zittau geschenkte Hungertuch, enthaltend auf grobe Leinwand gemalte 108 Darstellungen mit erklärenden Reimen in deutscher Sprache, welches sich bis vor 15 Jahren im Museum des Grofsen Gartens zu Dresden befand, wird seitdem im städtischen Museum zu Zittau aufbewahrt.

Die Kirche zu Hellefeld in Westfalen besitzt ein 3,37 *m* : 3,1 *m* grofses Fastentuch von Leinen aus dem Ende des XVII. Jahrh. Dasselbe zeigt auf Filetuntergrund in 16 Feldern abwechselnd je ein Thier- und Pflanzenmuster, die ersteren mit betreffenden Schrifttexten umrahmt, das Ganze eingefafst mit breitem Pflanzenmuster und Doppelumschrift aus dem Fastenhymnus: „Ex more docti mystico".[9])

Von den im Münsterlande noch im Gebrauch befindlichen Hungertüchern ist das älteste das der Pfarrkirche zu Everswinkel. Dasselbe hat eine Gröfse von 4,45 *m* : 4,45 *m*, besteht aus 5 mittelst Hohlsäumen verbundenen Bahnen Leinewand, deren 3 mittlere in 5 0,8 *m* : 0,6 *m* grofsen Feldern auf Filetuntergrund gestickte Darstellungen tragen: Christus am Oelberge, die Geifselung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und als Mittelbild den Gekreuzigten nebst Maria und Johannes mit den Inschriften: Anna Vos, Rotger Vos, Sophia Vos, Johan Vos, Henrich Vos, Catrina Droste, darunter 4 Wappen mit den Ueberschriften: Vos, Droste, Langen, Bilerbeck, Anno 1614.[10])

[8]) Weale a. a. O.

[9]) Beschrieben unter Nr. 1757 im Katalog der Ausstellung westfäl. Alterthümer und Kunsterzeugnisse zu Münster i. W. im Jahre 1879.

[10]) Ausgestellt unter Nr. 1943 des Katalogs der Ausstellung vom Jahre 1879.

Das zweitälteste Hungertuch von 5,0 *m*: 4,5 *m* Gröfse, aus Leinen, besitzt die Stiftsjetzige Pfarrkirche zu Vreden. Dasselbe enthält 11 bildliche figurenreiche Darstellungen auf Filetuntergrund und zwar in der Mitte die gröfsere Kreuzigungsgruppe umgeben von Abendmahl, Oelgarten, Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Geifselung, Dornenkrönung, dem Ecce homo, Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung. Diese Felder sind umgeben von Streifen dichten Leinens in deren Kreuzpunkten, ebenfalls auf Filetuntergrund, Bildnisse der 4 Evangelisten und 16 Wappen, unter der Kreuzigungsgruppe die Inschriften:



Fig. 2. Hungertuch zu Havixbeck.

Agnes Dg. Abbatissa in Elten, Vreden, Freckenhorst, Borghorst, comitissa de Limburch et Brunckhorst etc. hoc ornamentum in honorem passionis Dni fecit et ecclesiae Stae Felicitatis dedit Ao Dni 1619. und: *Detritum Christina ex comitibus de Salm Reiferscheidt a domicellis de Limpens et Meyer ac Stritholt non segniter adjuta renovavit Eltenae 1826.*[11])

Das reichste und gröfste Hungertuch aus aus dem XVII. Jahrh. besitzt die Pfarrkirche zu Telgte[12]) (vgl. Fig. 1). Bei einer Gesammtgröfse von 7,2 *m* : 4,2 *m* enthält dasselbe 66 schachbrettartig geordnete quadratische Felder von 0,63 *m* Seite, die Hälfte aus schlichtem Leinen, die andre Hälfte aus feinem Netzwerk von 156 Maschen auf die Seite mit folgenden bildlichen Darstellungen: I. Reihe: Abschied von den Jüngern, Stärkung im Oelgarten, Betäubung der Häscher, Judaskufs, Gefangennahme. II. Reihe: Jesus vor Pilatus, Geifselung, Krönung, Ecce Homo, Kreuztragung, Veronika und die Frauen. III. Reihe: Kreuzigung, Christus am Kreuze, zu beiden Seiten die Schächer, Kreuzabnahme. IV. Reihe: Die Verloosung des hl. Rockes, Pieta, Grablegung, die 3 Marien, Vorhölle, Auferstehung. V. Reihe: die 4 Evangelistensymbole und das Agnus dei. VI. Reihe: Sündenfall, Arche, Opferung Isaaks, eherne Schlange, Josua und Kaleb mit der Traube und Inschrift: *Ad passionis salutiferae memoriam et ecclesiae Telgetensis ornamentum Anno domini MDCXXIII acu pictum.* Unter den Bildern der letzteren Reihe 7 eingestickte Wappen (Vofs, Droste, Merfeld, Stadt Telgte). Auf die Aehnlichkeit der bezüglichen Darstellungen mit denen des vorgenannten Hungertuches zu Everswinkel sei hiermit besonders hingewiesen.

Das 6,0 *m* : 5,0 *m* grofse Hungertuch der früheren Pfarrkirche zu Freckenhorst enthält in 15 durch Leinwandstreifen getrennten rechteckigen Feldern in 3 Reihen auf engmaschiger Filetunterlage folgende eingestickte Darstellungen: I. Reihe: Fufswaschung Abendmahl, Oelberg, Gefangennahme, Verhör vor Kaiphas. II. Reihe: Jesus vor Pilatus, Geifselung, den Gekreuzigten mit Maria, Johannes und Magdalena sowie 2 Engeln als etwas gröfseres Hauptbild, Dornenkrönung und Ecce Homo.

[11]) Ausstellung 1879, Nr. 1756.

[12]) Ausstelluug 1879, Nr. 1754.

III. Reihe: Urtheilspruch, Kreuztragung, Kreuzigung, Abnahme vom Kreuze und die Grablegung. In den Kreuzungspunkten der Leinenstreifen 20 Wappen auf Filetunterlage. Es ist laut Inschrift 1628 angefertigt und 1848 renovirt.

Ein Hungertuch von 1659, Filetarbeit mit 5 bildlichen Darstellungen besitzt die Kirche zu Capelle,[13]) ein kleineres von schlichter Leinwand, verziert mit einem einfachen eingenähten Kreuze ist zu Roxel, ähnliche waren bis vor Kurzem zu Appelhülsen und Nienberge vorhanden. Ein sehr schönes und fast die ganze Breite des Triumphbogens ausfüllendes Hungertuch wurde nach Berichten noch lebender Augenzeugen in der Lambertikirche zu Münster in den ersten Dezennien unsers Jahrhunderts noch alljährlich während der Fastenzeit aufgehängt, später in einem Schranke hinter dem Hochaltar aufbewahrt, ist aber seit dem Abbruche dieses spurlos verschwunden. Dafs auch der Dom zu Münster früher ein Hungertuch besessen hat, bezeugt die Chronik: dafs die Feinde des Bischofes Otto von Rietberg, welcher 1306 residirte, diesem nach seinem Tode Spottverse in den „Hungerdoek" geschrieben hätten. — Das hier (Fig. 2) abgebildete Hungertuch aus Havixbeck ist jüngeren Ursprungs, aber von guter, technischer Ausführung.

Aufser den genannten haben noch viele andere Pfarrkirchen des Münsterlandes, wie Appelhülsen, Billerbeck, Coesfeld — Lambertikirche, Dülmen, Emsdetten, Harsewinkel, Nordwalde, Notttuln, Warendorf — alte und neue Kirche,[14]) Hungertücher im Gebrauch, welche aber meistens im laufenden Jahrhundert vielfach nach dem Vorbild älterer dort vorhanden gewesener und nach Zeichnungen des verstorbenen Hofkaplans Zehe zu Münster neu angefertigt sind. Sie beweisen, dafs die alte schöne Sitte in der Diözese Münster sich bis heute lebendig erhalten hat.[15])

Nottuln. C. A. Savels.

[13]) Ludorff »Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Lüdinghausen« S. 13 mit Abbildung.

[14]) Nordhoff »Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Kreises Warendorf« S. 98.

[15]) [Die auffallende Erscheinung, dafs von Alters her die Kruzifixe gerade in der Passionszeit verhüllt werden, erklärt sich vielleicht durch den Umstand, dafs die älteren Kreuzdarstellungen (bis zum XII. Jahrh.) als Sinnbilder des Triumphes Christi mithin als Zeichen der Freude nicht der Trauer galten.] D. H.

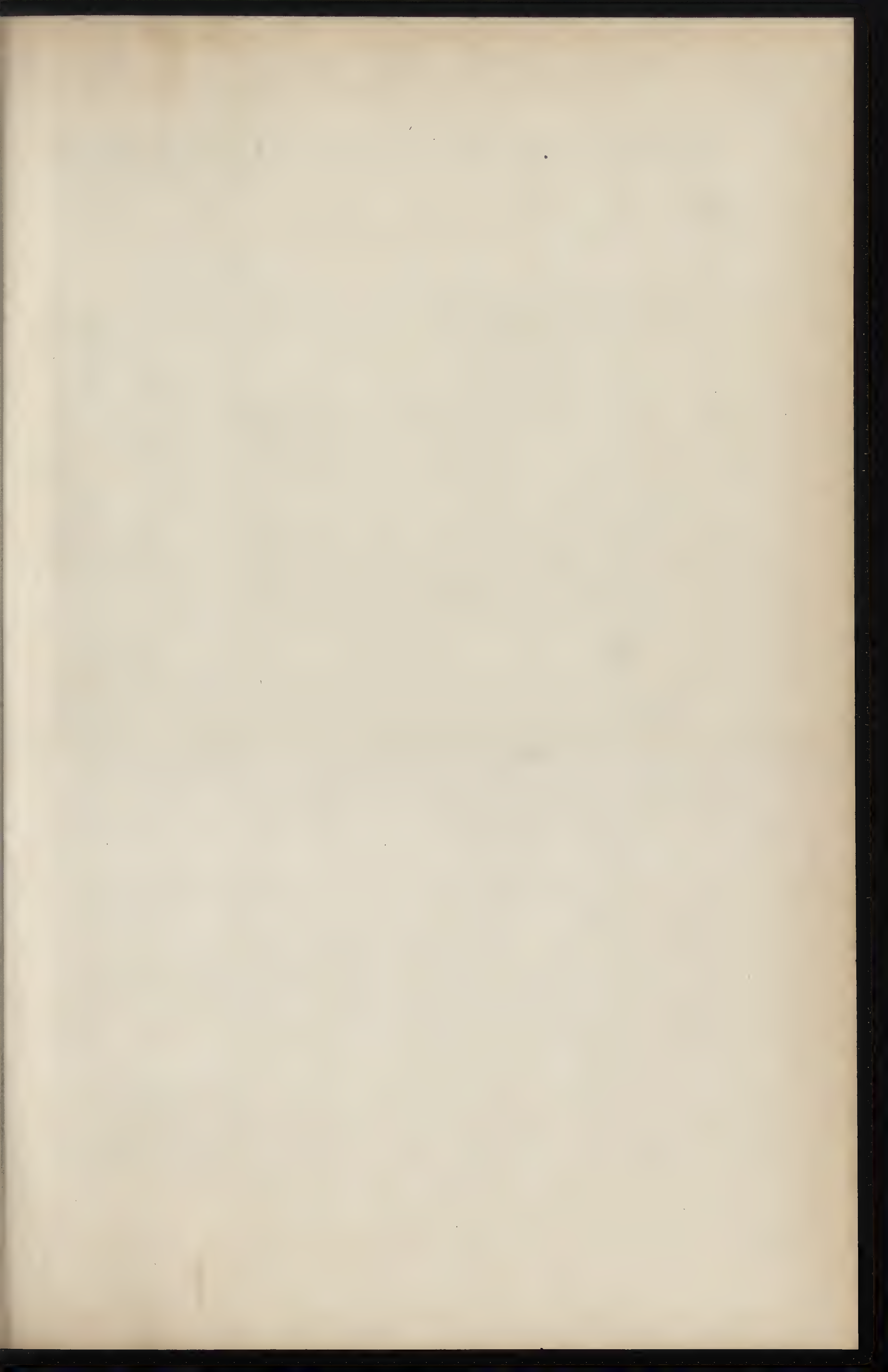
Bücherschau.

Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes von Justus Brinckmann. Mit 431 Abbildungen zumeist nach Aufnahmen von Wilhelm Weimar. Hamburg 1894, Verlag des Museums.

Dafs der Direktor des Hamburger Kunstgewerbemuseums mit der Ausarbeitung eines Führers durch dessen Sammlungen sich beschäftige, war in den bezüglichen Kreisen längst bekannt, und Alle erwarteten eine Musterleistung. Endlich ist sie erschienen, und wohl Alle sind überrascht durch deren Umfang und Bedeutung, denn der orientirende Katalog hat zum zweibändigen Werke, der Führer zu einem Lehrbuche sich erweitert, welches die meisten technischen Künste behandelt und über sie so viel Neues und Originelles, so viel Gründliches und Lehrreiches bringt, dafs es als eine sehr wesentliche, überaus schätzenswerthe Bereicherung des das ganze umfassende Gebiet betreffenden Wissensschatzes auf das Allerwärmste und Dankbarste begrüfst werden mufs. Trotz dieser enormen Ausgestaltung verleugnet der „Führer" nirgendwo seinen Ursprung, seinen Zusammenhang mit dem Museum, welches in der Abfolge seiner Räume, bezw. in der Reihenfolge der einzelnen Gruppen allein mafsgebend geblieben ist für die Eintheilung des Ganzen, wie für die Beschreibung der einzelnen Gegenstände, bezw. Techniken, denen sie angehören. Mit den „Hamburgischen Fayenceöfen" schliefst der Führer, wie er mit ihnen beginnt, denn sie bilden die Ausstattung des ersten wie des letzten Raumes, des den Haupteingang zur Rechten wie zur Linken flankirenden Saales. Zwischen ihnen entfalten sich in dem weiten kreuzgangartigen Gebäude die Bauernmöbel der Elbmarschen, die hamburgischen Holz-Bauornamente, die japanischen Korbflechtarbeiten, die Gewebe, Stickereien, Spitzen, die Arbeiten der Bildwirker, die Fächer, Wismuthmalereien, Bucheinbände, die Arbeiten aus geritztem, gepunztem und getriebenem Leder, die architektonischen Ornamente aus Stein und Terrakotta, die dekorativen Malereien, die chinesischen Metallarbeiten, die japanischen Bronzen, die Sammlung japanischer Schwertzierathen, die metallenen Netzke und die Tabakspfeifen der Japaner, die japanischen Färberschablonen, die Arbeiten der Edelschmiede, der Schmuck, die Taschenuhren, das kleine Geräth der Frauen, das Maler-Email, die asiatischen Schmelzarbeiten, die Keramik, das Glas, die Glasmalereien, die Möbel, die niederdeutschen Truhen, die Schränke aus Niederdeutschland, die Bauschreinerarbeiten, die Holzschnitzereien, die Mangelbretter, die Blasbälge, die alten Werkzeuge der Holzarbeiter, die Kerbschnittarbeiten, die Kuchenformen, die Stand- und Wanduhren, die Holzbildnereien im Dienste der kirchlichen Kunst, die Buchsschnitzereien, die abendländischen Elfenbeinarbeiten, die ostasiatischen Kleinschnitzereien, die Lackarbeiten aus Japan, China, Korea, Indien, Persien, Europa, die Bronzen, die wissenschaftlichen Instrumente, die Arbeiten aus Zinn, die Aetzarbeiten auf Metall und Stein, die Schmiedeeisenarbeiten, die Speisegeräthe, Kammerherrenschlüssel, Eisengufsarbeiten, die indischen Metallarbeiten, die Metallarbeiten der Araber, Perser, Türken.

Da die vorstehenden Ueberschriften nur die Hauptgruppen bezeichnen, ohne irgend welche Andeutungen der zahlreichen Unterabtheilungen, so lassen sie die Mannigfaltigkeit der Sammlungen nur ahnen, immerhin aber erkennen, welche Förderung die Erforschung des kunstgewerblichen Gebietes durch diese systematische Behandlung erfahren hat. Bei jeder Abtheilung bietet der Verfasser zunächst einen Ueberblick über die Geschichte des betreffenden Kunstzweiges und eine Erörterung der technischen Gesichtspunkte, und bewährt dabei eine Fülle und Gründlichkeit der praktischen und theoretischen Kenntnisse, wie nur grofse Erleuchtung und vollständige Hingebung an die Aufgabe sie zu schaffen vermögen. Ueberall bieten die Gegenstände des Museums den Ausgangspunkt und das Leitmotiv der Unterweisungen und in ihnen werden in mehr oder minder ausführlicher Beschreibung die Grundsätze entwickelt, die Erklärungen geboten. Keine Seite bleibt da unberücksichtigt, mag sie technischer oder archäologischer, kultur- oder lokalgeschichtlicher, heraldischer oder ikonographischer Art sein, und die innigen, ja innerlichen Beziehungen, in denen der Direktor zu den fast ausnahmslos von ihm selber erworbenen Sammlungsobjekten steht, leuchtet aus der Begeisterung, mit welcher er sie behandelt, so wohlthuend wie glänzend hervor. Von ganz besonderer Bedeutung ist der Einflufs, den er durch die Sammlungen, (vornehmlich durch die Leder-, Korbflecht-, Holzschnitzerei-Arbeiten, Stickereien etc.) auf die lokalen Gewerbe erstrebt und erreicht hat, deren Aufmerksamkeit er durch private Anregung, öffentliche Vorträge, Zeitungsnotizen herauszufordern nicht ermüdete. Dafs dieser Einflufs nunmehr auch auf weitere Kreise sich auszudehnen vermag, ist vielleicht das gröfste Verdienst des vorliegenden Werkes, welches als Illustrationsmaterial einen Schatz von 431 vortrefflichen Abbildungen birgt, die, fast alle noch nicht veröffentlicht, eine ungemein wichtige Bereicherung des kunstgewerblichen Bilderkreises darstellen. Von derselben äufserst geschickten Hand unter besonderer Berücksichtigung des Materials und seiner charakteristischen Eigenthümlichkeiten gezeichnet und scharf reproduzirt, haben sie zugleich den Vorzug, überall genau an den zuständigen Stellen dem Text eingegliedert und mit erörternden Unterschriften versehen zu sein, so dafs sie das Studium wie des Führers so der Sammlungen wesentlich unterstützen und erleichtern.

Auf sein mühevolles Werk mag der Verfasser, der seine Thätigkeit zu konzentriren pflegt, mit grofser Befriedigung schauen, denn des Dankes darf er von allen Seiten gewifs sein: von den Gelehrten, Künstlern, Handwerkern, den Sammlern und dem Publikum. Wohl Alle mögen in dem Wunsche sich begegnen, dafs aus dem Führer im Laufe der Zeit ein eigentliches grofses Lehrbuch herauswachsen möge in noch viel weiterem Rahmen und von universeller Bedeutung. Ein solches bedarf die neue Zeit mit ihren neuen Zielen. Schnütgen.





Geburt Christi von Bartholomaeus de Bruyn auf dem Essener Altarflügel.

(Beschreibung in Heft VIII.)





Geburt Christi von Bartholomaeus de Bruyn auf dem Essener Altarflügel.

(Beschreibung in Heft VIII.)

Abhandlungen.

Die Altarmensen in der Klosterkirche von Altenryf (Hauterive) i. d. Schweiz.

Mit 12 Abbildungen.

In den nachfolgenden Zeilen sind zur Besprechung und in den Figuren 1 bis 12 zur Anschauung gebracht die Altarmensen in der Kirche des unweit Freiburg unmittelbar an der Saane gelegenen ehemaligen Cisterzienserklosters Altenryf (alta ripa) franz. Hauterive. Es fehlt an urkundlichen oder sonstigen chronikalischen Nachrichten, die auf diese Altäre direkt Bezug haben, aus den Nachrichten, die uns über den Kirchenbau selbst überkommen sind, lassen sich indefs in Verbindung mit den Stilformen ausreichend sichere Schlüsse für ihre Datirung gewinnen.

Altenryf verdankt seine Gründung dem Grafen Wilhelm von Glane; er war dem Blutbade, bei dem am Ostertage des Jahres 1127 in der Stiftskirche von Peterlingen (Payerne) seine Anverwandten ihre Vasallentreue gegen Herzog Wilhelm IV. von Hochburgund mit dem Tode besiegelt hatten, glücklich entronnen. Der Eindruck aber, den das schreckliche Ereignifs auf ihn gemacht hatte, war ein so tiefer gewesen, dafs er fortan Gott sein Leben zu weihen und im Einverständnifs mit dem zuständigen Bischof von Lausanne ein Kloster zu gründen beschlofs. Nur wenig entfernt von seiner Stammburg, aus ihren Steinen, wie die Volkssage erzählt, wurde es erbaut. Die Klosterkirche wurde am 25. Februar 1137 (oder 1138) geweiht; die Mönche, denen die neue Stiftung übergeben wurde, kamen aus dem Kloster Cherlieux in Burgund, dem jetzigen französischen Loire-Departement.[1])

Die Kirche von 1137 hat nur kurze Zeit bestanden; ein Vierteljahrhundert später, in einer Urkunde vom Jahre 1162, wird nämlich berichtet, dafs die Gebeine des Klostergründers Wilhelm von Glane in feierlicher Weise aus der ersten in die zweite Kirche übertragen und dort auf der Evangelienseite beigesetzt worden seien. Das ist die noch jetzt bestehende Kirche.[2]) Dieselbe folgt in ihrem Grundrisse dem Planschema der 1135 errichteten zweiten Kirche von Clairvaux; an das Querhaus der dreischiffigen Kirche legen sich zu Seiten des flach geschlossenen Hauptchors rechts und links je zwei Nebenchöre an, die, weniger tief, auf der Ostseite mit gemeinschaftlicher, ebenfalls geradliniger Rückwand geschlossen sind.[3]) Von den weiteren Schicksalen der Kirche interessirt hier noch die Nachricht, dafs in der Zeit von 1322 bis 1330 mit dem Hauptchore bauliche Veränderungen vorgenommen worden sind, bei denen dasselbe mit neuen Fenstern und neuen Gewölben ausgestattet wurde.

Im Jahre 1848 nach dem Sonderbundskriege, der mit der Einnahme Freiburgs eine vollständige Umwälzung in der Regierung herbeiführte, wurde das Kloster Altenryf aufgehoben, der Versuch, dasselbe zu veräufsern, schlug aber glücklicherweise fehl. Es wurde dann später zum Lehrerseminar eingerichtet, und diesem Umstande ist es zu danken, dafs die Kirche ihrer gottesdienstlichen Bestimmung erhalten geblieben ist.

Die Kirche besitzt im Hauptchor und in den Nebenchören fünf Altäre. Von diesen sind die in den beiden Nebenchören der Südseite mit Stuckmarmor bekleidet, der es fraglich er-

[1]) Cherlieux (1131 gestiftet) war ein Tochterkloster von Clairvaux, gegründet 1115 von dem 1098 begründeten Mutterkloster Citeaux. Altenryf gehört somit zu den Cisterzienserklöstern der dritten Generation. Vgl. die Stammtafel der oberdeutschen Cisterzienserklöster von Tornare, veröffentlicht von Rahn in „Die mittelalterlichen Kirchen des Cisterzienserordens in der Schweiz" (»Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich« Bd. XVIII, Heft 2, 1872).

[2]) Zur Baugeschichte vgl. Rahn „Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler" (»Anz. f. schweiz. Alterthumskunde« 16. Jahrg. 1883, S. 472).

[3]) Grundrifs von Kirche und Kloster a. vorg. O. mitgetheilt auf Taf. XXXIII; Grundrifs der Kirche allein bei Rahn »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz« Zürich 1876, S. 350, Fig. 117, darnach bei Dehio-Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« 1. Bd., Stuttgart 1892, Taf. 193, Fig. 4; Schnitt durch das Querschiff bei Rahn a. a. O., „Die mittelalterlichen Kirchen des Cisterzienserordens in der Schweiz", Fig. 2.

scheinen läfst, ob derselbe einer vollständigen Neuanlage angehört oder ob er nur — und dies ist wohl wahrscheinlicher — eine Ummantelung der alten Altäre bildet. In den beiden Nebenchören der Nordseite haben sich dagegen die alten Altarmensen unversehrt erhalten, und ebenso ist von der ursprünglichen Mensa des Hauptaltares noch ein bedeutsamer Theil auf uns gekommen.

Am schlichtesten ist der Altar gestaltet, der in dem äufseren der beiden Nebenchöre seinen Platz hat. Er ist hier unter Fig. 1 und 2 in irgend eine Ueberleitung die Altarplatte aufnimmt. Der Umstand, dafs die Vorderkante der Altarplatte und des Sockelfufses in einer Fläche liegen, läfst schliefsen, dafs die Rücksicht auf eine bequeme Anbringung von Antipendien hierbei mitwirkend gewesen ist. Der Unterschied zwischen den beiden Altären beruht hauptsächlich in den Abweichungen in den Mafsen: bei dem äufseren Nebenaltare hat die Platte eine Länge von nur 1,25 *m*, bei der inneren aber eine solche von 1,62 *m*. Die stilistischen Unterschiede beschränken sich darauf, dafs der innere

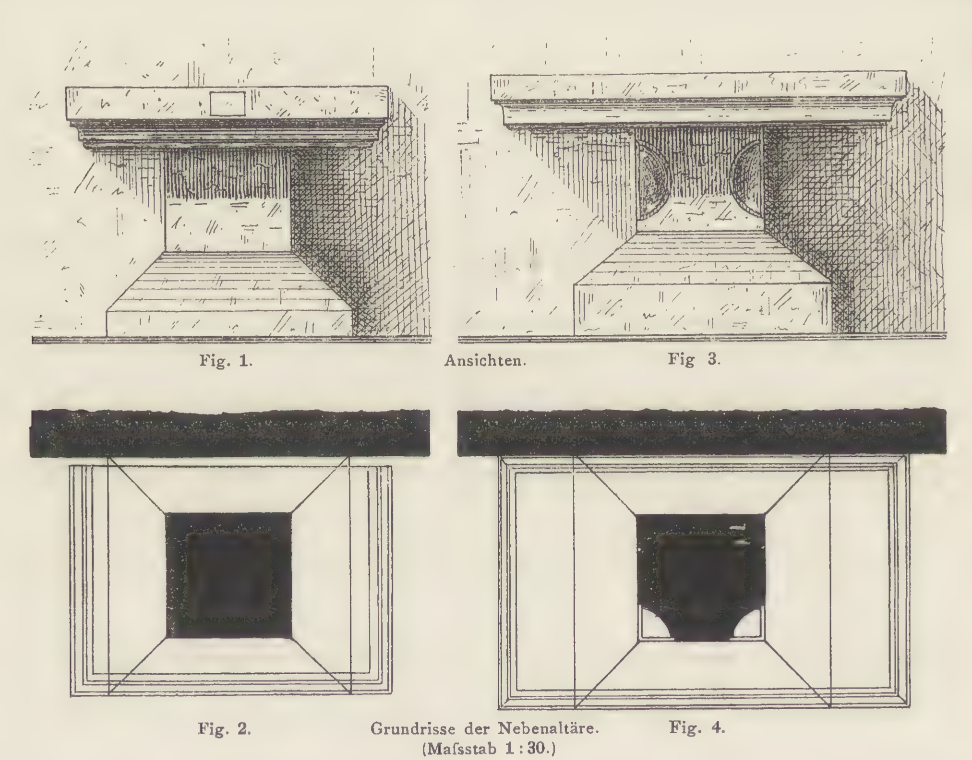


Fig. 1. Ansichten. Fig 3.

Fig. 2. Grundrisse der Nebenaltäre. (Mafsstab 1 : 30.) Fig. 4.

Ansicht und Grundrifs mitgetheilt. Um ein Weniges reicher ist der Altar des ersten Nebenchores gebildet. Die Fig. 3 und 4 stellen ihn in Ansicht und Grundrifs dar. Der höchste Reichthum aber ist bei dem Hauptaltare entwickelt, der hier unter Fig. 5 und 6 zur Anschauung gebracht ist.

Die beiden Nebenaltäre sind im Wesentlichen gleichartig als Tischaltäre und zwar in der einfachsten Form derselben gestaltet, indem die Altarplatte nur durch einen Mittelständer getragen wird. Derselbe ist als einfacher, kurzer Pfeiler von quadratischem Querschnitt gebildet, der auf ebenso schlichtem, nur in Platte und Schmiege gegliedertem Sockel ruht und ohne Altar insofern etwas reicher behandelt ist, als bei ihm die Profilirung der Altarplatte auch auf der Rückseite durchgeführt ist, aufserdem aber auch dem Ständer durch eine kreisförmige Ausarbeitung der vorderen Ecken des Pfeilers eine gewisse Ausbildung zu Theil geworden ist. Die Profile der Altarplatten sind in Fig. 7 und 8 in gröfserem Mafsstabe dargestellt.

Auch der Hauptaltar war als Tischaltar gestaltet und zwar, seiner höheren Bedeutung entsprechend, als Tischaltar mit fünf Stützen. Als Ganzes ist er nun zwar nicht mehr vorhanden, indem im XIV. Jahrh. eine prunkvollere Anlage an seine Stelle getreten ist. In ihr ist aber, wie bemerkt, ein Theil des ursprünglichen

Altares erhalten. Als solcher ist nämlich der Sockel anzusehen, der sich in der Mitte des jetzigen Altares befindet. Wie sein Grundrifs in der Fig. 6 bekundet, setzte sich der die Altarplatte tragende Aufbau zusammen aus vier Rundsäulen, die auf der Ecke angeordnet waren, und einem quadratischen Pfeiler in der Mitte. Die Stelle der Rundsäulen wird umgrenzt durch eine ihrem Durchmesser entsprechende, noch keinen Centimeter betragende Eintiefung. Die Stelle des Mittelpfeilers wird nur angezeigt durch Linien, welche seine Seiten markirend in den Sockel eingeritzt sind. Die jetzt verdeckte viereckige Plinthe ist auf der Oberfläche mit sporenartig gestalteten Eckknollen besetzt.

Die tischförmigen Altäre haben, im Gegensatz zu der griechischen Kirche, im Abendland nur eine untergeordnete Verbreitung gewonnen; sie treten weitaus zurück vor den in der Sarkophag- oder Kistenform massiv aufgemauerten Altären. In Folge dessen ist denn auch die Zahl der erhaltenen Tischaltäre im Vergleich zu denen mit massivem Stipes eine verhältnifsmäfsig geringe, und besonders trifft das zu hinsichtlich jener Altäre, bei denen die Platte nur von einer Mittelstütze getragen wird. Für die altchristliche Periode erklärt sich letzteres schon aus dem Umstande, dafs die Tischaltäre mit nur einer Stütze weniger häufig waren, als solche mit vier oder fünf Stützen.[4]) Von den Tischaltären der älteren Zeit und zwar sowohl von solchen mit nur einem wie mit mehreren Füfsen, hat sich kein Exemplar vollkommen erhalten; bald sind es die Platten, bald die Füfse, die auf uns gekommen sind.[5]) In der mittelalterlichen Kunst scheinen die nur mit Mittelständer versehenen Altäre noch seltener in Anwendung gekommen zu sein, als in der frühchristlichen Zeit. Was wenigstens Otte von erhaltenen Tischaltären in Deutschland aufführt, bezieht sich Alles auf mehrstützige Altäre.[6]) Eine Abbildung eines solchen einstützigen Altares, der noch jetzt aufrecht steht, gibt Viollet-le-Duc; es ist ein Altar in der Kirche von Montréal in Burgund, der dem XII. Jahrh. zugeschrieben wird,[7]) also derselben Zeit, der auch die Nebenaltäre von Altenryf angehören. Ihre ganze Gestaltung und Ausbildung weist nämlich darauf hin, dafs in ihnen die Altäre der Kirche von 1162 erhalten sind. In ihrer schlichten Einfachheit bekunden sie die strengen und nüchternen Anschauungen dieses Ordens, der in seinen Regeln der Kunst mit dem besonderen Zusatze gedenkt, dafs sie mit aller Bescheidenheit und Demuth geübt werden solle.

Als Werk der gleichen Zeit bekundet sich auch der Hochaltar in seinem erhalten gebliebenen Sockel. Nicht nur dafs sein Profil sich vollständig unterscheidet von den Profilen der Ecksäulen, die sich unzweideutig als eine Neuerung des XIV. Jahrh. aufweisen, es stimmt auch in seinem ganzen Charakter überein mit den Profilbildungen der Nebenaltäre. Diese Abweichungen in der Profilirung, die bei einem Werke ein und derselben Zeit ohne jede stichhaltige Erklärung sein würden, weisen darauf hin, dafs dieser Mittelsockel ein Reststück des ursprünglichen Altares von 1162 bildet. Dieser Zeitstellung passen sich dann auch die auf den Ecken angebrachten Ecksporen an, die hier für das XIV. Jahrh. eine ganz singuläre Erscheinung bilden würden. Es wird deshalb mit grofser Sicherheit hingestellt werden dürfen, dafs der Hochaltar als Tischaltar mit fünf Stützen gebildet war und dafs der gemeinsame Sockel dieser fünf Stützen noch jetzt an Ort und Stelle erhalten ist.

Was wir von den mit fünf Stützen versehenen altchristlichen Altären aus Abbildungen und Fragmenten wissen, was uns an mittelalterlichen Altären dieser Art erhalten ist, zeigt die Stützen als einfache Rundsäulen oder Pfeiler. Es sei hingewiesen auf den Altar von Trois-Fontaines,[8]) bei dem die Eckstützen als Rundsäulen, der Mittelständer ebenfalls rund, aber nach oben stark verjüngt gestaltet ist. Gleichartige Rundsäulen sind die fünf Stützen an dem Altare von Bois St. Marie,[9]) die Viollet-le-Duc dem XI. Jahrh. zuweist. Vollständig cylindrisch sind die fünf Erzsäulen an dem berühmten Altare, den Heinrich der Löwe dem Dome von

[4]) Kraus »Realencyklopädie der christlichen Alterthümer« Art. „Altar", S. 37: „Die Zahl der Säulen schwankt. Zuweilen war die Mensa nur von einer getragen, . . . das gewöhnliche waren aber wohl vier Säulen."

[5]) Vgl. Holzinger »Die altchristl. Architektur« Stuttgart 1889, S. 118.

[6]) Otte-Wernicke »Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie« 5. Aufl., III (1883), I, S. 132.

[7]) Viollet-le-Duc »Dictionnaire raisonné de l'architecture française«, Art. „Autel", S. 16, 17.

[8]) Abgebildet Lenoir »Architecture monastique« I, Paris 1852, Fig. 123, S. 196.

[9]) Abgebildet Viollet-le-Duc a. a. O. S. 18.

Braunschweig schenkte. Vier Rundsäulen auf den Ecken und einen schlichten viereckigen Pfeiler in der Mitte hat der dem XII. Jahrh. angehörige Altar in der Allerheiligenkapelle zu Regensburg.[10]) Der Altar von Altenryf zeigt in seinem erhalten gebliebenen Theil, dem Sockel, die weitgehendste Uebereinstimmung mit diesem Regensburger Altare. Von der ursprünglichen Gestalt des Hochaltares in Altenryf hier eine Rekonstruktion zu geben, verlohnt sich nicht, weil über die Details, namentlich über die Kapitelle, nichts bekannt ist. Von der Gesammterscheinung eines solchen Altares aber gibt der an allgemein zugänglicher Stelle mitgetheilte Altar von Regensburg ein anschauliches Bild.[11])

Von den Wandlungen, die auf dem Gebiete der Kunst bei den Cisterziensern einer freieren Richtung zum Durchbruch verhalfen, geben in Altenryf die Aenderungen Kunde, die im Beginn des XIV. Jahrh. mit dem Hauptchor vorgenommen wurden. Kreuzgewölbe mit reich skulptirten Schlufssteinen ersetzten das bisherige einfache Tonnengewölbe, reiche Maafswerkfenster mit dem ehedem so streng verpönten Schmuck prächtiger Glasgemälde traten an die Stelle der früheren schlichten Fenster und zu gleicher Zeit wurde dann auch der Hochaltar durch eine Neuanlage ersetzt.

Die prunkvolle Umgestaltung des Chores konnte eben nicht ohne Rückwirkung bleiben auf den Altar, der in seiner Schlichtheit nicht mehr dazu pafste, der aufserdem aber auch in seinen kleinen Abmessungen nicht mehr als ausreichend erscheinen mochte.

„Die Platte des 2,97 *m* langen, 1,20 *m* hohen Tisches“, so beschreibt Rahn den gegenwärtig in einem Barockbau versteckten Altar, „ist mit Wülsten und Hohlkehlen gegliedert. Die niedrigen Stützen — viereckige Pfeiler — sind mit kräftigen Dreivierteldiensten begleitet, die aus den Ecken vorspringen. Die Basen und Kapitelle entsprechen genau den Fenstersäulen des Kreuzganges.“[12])

Es ist dem hinzuzufügen, dafs die Eckständer als Rundsäulen — nicht als viereckige Pfeiler — gebildet sind. Die Basen der vorgelegten kräftigen Dienste, die diesem Kern Schmuck und Leben geben, zeigen in der scharfen Profilirung des über die Plinthe herüberreichenden Untergliedes vollständig die gothische Formgebung (Fig. 10). Die Kapitelle sind in schlanker Kelchform gestaltet und mit ungezahnten Blättern geschmückt.

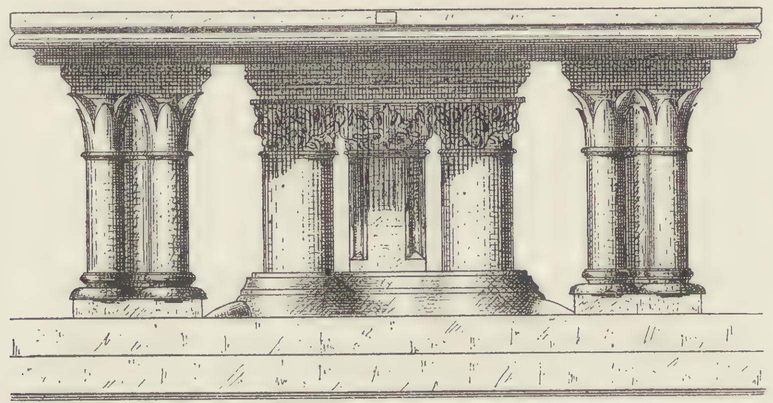


Fig. 5. Ansicht des Hochaltares.

Ob in diesem neuen Altare nun für den mittleren Stützenaufbau der des alten Altares beibehalten ist oder ob eine Erneuerung desselben stattgefunden hat, läfst sich mit Sicherheit nicht entscheiden. Volle Gewifsheit besteht nur darüber, dafs der neue Altar aufser den vier Eckstützen auch mit einer Mittelstütze versehen war. Man braucht sich in der Ansicht, Fig. 5, nur die Mittelparthie weggelassen zu denken, um sogleich des ästhetischunschönen Eindrucks inne zu werden, den die dünne, nur auf den Ecken aufliegende Altarplatte hervorruft. Als Moment von durchschlagender Bedeutung kommt aber der Umstand hinzu, dafs

[10]) Veröffentlicht von Lübke »Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst« 6. Aufl., Leipzig 1873, S. 120, Fig. 135.

[11]) Auch mitgetheilt bei Otte-Wernicke a. a. O. I, S. 132, Fig. 48.

[12]) Rahn „Statistik“ a. a. O. S. 473.

der Sockel noch vorhanden und vollständig sichtbar ist. Dafs man denselben in dem neuen Altare in solcher Gestalt belassen hat, ist als ausgeschlossen zu betrachten. In der vorliegenden Rekonstruktion ist von der Annahme ausgegangen worden, dafs bei der Neueinrichtung des Altares auch die Mittelstütze eine Erneuerung erfahren hat, bei der der alte Sockel beibehalten worden ist. Dafs aber auch der alte Stützenaufbau in den neuen Altar übernommen worden sei, dagegen scheinen indefs mehrere Gründe zu sprechen. Zunächst würde sich derselbe in seinen dem XII. Jahrh. entsprechenden Stilformen denen des XIV. Jahrh. nur wenig harmonisch eingefügt haben; nun ist es aber doch sehr unwahrscheinlich, dafs man bei einer so durchgreifenden, sich auf die ganze Choranlage erstreckenden Erneuerung die geringen Kosten gespart haben sollte, die aufzuwenden waren, um dem neuen Altare einen einheitlichen Charakter zu geben. Dafs man den Sockel thatsächlich belassen hat, kann daneben recht wohl bestehen, da derselbe nicht derartig hervortritt, um seine Beseitigung ebenfalls nothwendig oder wünschenswerth erscheinen zu lassen. Es kommt des Weiteren hinzu, dafs der neue Altar, der in seinen Längen- und Breitenabmessungen wesentlich über die seines Vorgängers hinausging, zugleich, wie dies schon aus der Verdeckung der alten Plinthe hervorgeht, eine Erhöhung wird erfahren haben, wodurch dann der Unterbau des alten Altares nicht mehr passend blieb und so einen Ersatz erheischte. Da aufserdem in einer später zu besprechenden Basis noch ein Stück erhalten ist, das muthmafslich mit dem Mitteltheil in Verbindung gestanden hat und dieses ebenfalls dem XIV. Jahrh. angehört, so darf mit einer ziemlich weitgehenden Sicherheit angenommen werden, dafs die Erneuerung des XIV. Jahrh. sich auch auf die mittlere Stützenparthie des Altares erstreckt hat. Die Möglichkeit wird freilich trotz alledem nicht als ganz ausgeschlossen zu betrachten sein, dafs man im XIV. Jahrh. den alten Unterbau beibehalten hat, in seinen Hauptzügen aber wird auch in diesem Falle der Altar das Bild geboten haben, wie es die sich in den Formen des XIV. Jahrh. bewegende Rekonstruktion bietet. Für die Rekonstruktion der Säulen und Pfeiler lagen nun insofern feste Anhaltspunkte vor, als dieselbe den in den vier Rundsäulen der Ecken und dem quadratischen Mittelpfeiler bestehenden Aufbau wiederholen mufste. Die Kapitellausbildung ist auf Grund der Detailformen des zur gleichen Zeit errichteten bezw. umgestalteten Kreuzganges erfolgt; da dort die Kapitelle der Arkadensäulen in derselben Kelchform, wie sie am Altare die Dienste der Eckständer zeigen, die Kapitelle der Zwischenpfeiler aber in reicher Weise mit naturalistischem Blattwerk geschmückt sind, so ist auch hier die gleiche Anordnung befolgt. Der gemeinsamen Basis entsprechend, ist dann auch hier ebenso wie bei den Eckständern eine gemeinsame Deckplatte angenommen worden, für deren Form sich übrigens aus der Unteransicht der Altarplatte kein weiterer Anhaltspunkt gewinnen läfst. Das Profil der Altarplatte ist in Fig. 9 besonders zur Darstellung gebracht.

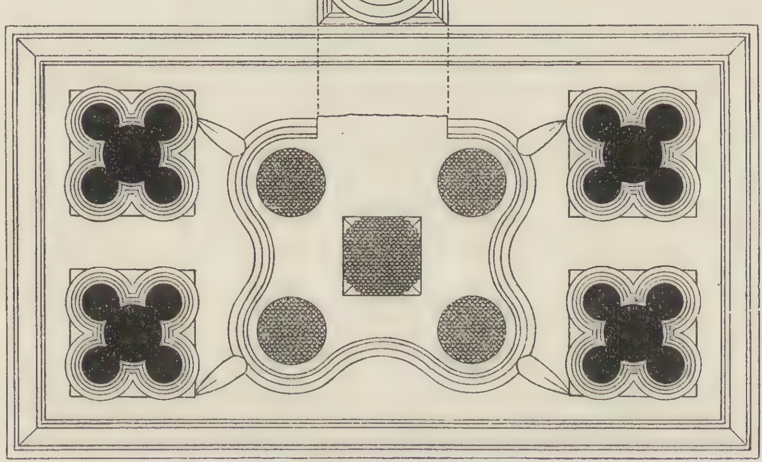


Fig. 6. Grundrifs des Hochaltares.

Als einen Tischaltar mit fünf Stützen wird man diesen Altar des XIV. Jahrh. nur dann auffassen, wenn man den Mittelpfeiler mit den vier flankirenden Säulen als eine einheitlich geschlossene Gruppe betrachtet; werden die Träger einzeln für sich berücksichtigt, so wird man ebensowohl den Altar als einen Tischaltar mit neun Stützen bezeichnen dürfen.

Aus den Abbildungen läfst es sich zwar zur Genüge erkennen, aber es mag doch auch hier darauf hingewiesen werden, dafs der Sockel der mittleren Stützenparthie nicht als Quadrat, sondern als Oblongum geformt und in dem neuen Altare in der Weise angeordnet ist, dafs die Mittelstütze nicht genau in der Mitte unter der Altarplatte steht, sondern entsprechend nach vorne gerückt ist. Man wird dies gethan haben, um in der Vorderansicht die Mittelgruppe entschiedener und kräftiger zur Wirkung zu bringen.

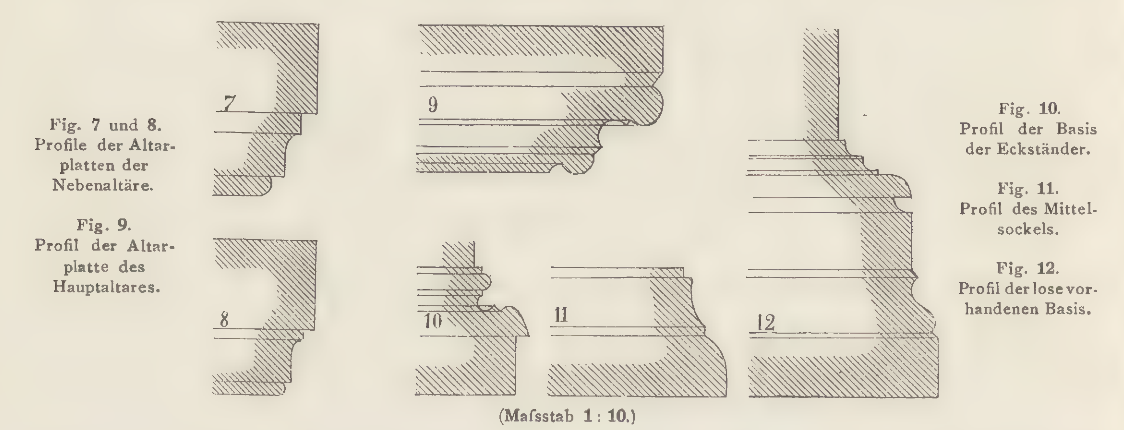


Fig. 7 und 8. Profile der Altarplatten der Nebenaltäre.

Fig. 9. Profil der Altarplatte des Hauptaltares.

Fig. 10. Profil der Basis der Eckständer.

Fig. 11. Profil des Mittelsockels.

Fig. 12. Profil der lose vorhandenen Basis.

(Mafsstab 1 : 10.)

Das den fünf Stützen des Mittelständers als gemeinsame Basis dienende Sockelstück ist von einem Profil umzogen, das in Fig. 11 besonders dargestellt ist. Dasselbe begleitet den Sockel ringsum in gleicher Weise, auf der Rückseite wird es indefs scharf durch einen Ansatz unterbrochen, der zwar weggemeifselt ist, aber sich deutlich und scharf abhebt. Das Sockelstück hat sich also ehedem weiter nach Osten erstreckt.

Wie ist diese Anordnung zu erklären?

Zu jener Zeit, der der erste Altar von Altenryf angehört, war die Sitte noch allgemein verbreitet, die hl. Eucharistie in Gefäfsen, die in der Form der Taube oder in der Gestalt einer meist cylindrischen Büchse (pyxis) gebildet waren, zu bergen und diese über dem Altare schwebend aufzuhängen, beim Ciborienaltare vom Scheitel des Gewölbes aus, beim Retabelaltare von einem nach vorne ausladenden Krummstabe.[13])

Ein Retabelaltar dieser Art war der Hochaltar, der sich ehedem in der Kathedrale von Arras befand und in einem Gemälde des XVI. Jahrh. erhalten ist. Bei diesem Altare, der dem XIII. Jahrh. angehört, erhob sich hinter der Retabel ein Pfeiler, mit einem reich und elegant konstruirten Krummstab, an dem an einer Kette das eucharistische Gefäfs herunterhing.[14])

Auf etwas Aehnliches deutet nun auch jenes Ansatzstück hin, welches sich an dem Sockel des alten Hochaltares von Altenryf zeigt. An einen Reliquienschrein, der hinter dem Altare vorn auf einem Säulen- oder Pfeilerbau, rückwärts auf einer in die Wand eingelassenen Konsole aufruhte,[15]) kann hier wenigstens nicht gedacht werden, da Altenryf sich eines derartigen Reliquienbesitzes nicht erfreute. Kommt somit nur eine mit der suspensio in Verbindung stehende Anordnung in Betracht, so spricht der Anschein auch weiter dafür, dafs die Umgestaltung des XIV. Jahrh. eine Umänderung nur insofern hat eintreten lassen, als dies nothwendig war, um mit den Formen des neuen

[13]) Vgl. hierzu Schnütgen „Eine neuentdeckte eucharistische Taube" in den »Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande« Bonn 1887, Heft LXXXIII, S. 201.

[14]) Viollet-le-Duc a. a. O., S. 29.

[15]) Aufser den auf solche Reliquienaltäre bezüglichen Darlegungen von Viollet-le-Duc a. a. O. (autel) vgl. (Schnütgen) „Zwei merkwürdige Altäre in Köln", »Kölnische Volkszeitung« 1886, Nr. 125, 2 Bl. und Schnütgen „Die Restauration des Chores der St. Ursula-Kirche zu Köln" im I. Jahrg. dieser Zeitschrift 1888, Sp. 83.

Altares eine Uebereinstimmung herbeizuführen. Es findet sich nämlich hinter dem Altare eine Basis vor, deren Plinthe genau die Höhe hat, wie der Sockel mit dem Ansatzstück; in Fig. 11 und 12 sind die Profile des Sockels und der lose vorhandenen Basis nebeneinandergestellt; es wird dadurch deutlich, dafs die Sockelhöhe den beiden unteren Gliedern der Basis entspricht. Es kommt hinzu, dafs diese beiden Glieder der Basis-Plinthe auf drei Seiten scharf bearbeitet sind, auf der vierten aber das obere Glied nur als abgeschrägte Bosse vorhanden ist.

Es darf hieraus gefolgert werden, dafs diese noch jetzt vorhandene Basis dem Sockel des alten Altares angefügt worden ist und ähnlich, wie das für den ursprünglichen Altar durch jenes Ansatzstück bekundet wird, dazu gedient hat, eine Säule zu tragen, die in der beschriebenen Weise für die suspensio zu dienen bestimmt war.

Wenn nun Viollet-le-Duc angibt, dafs in den meisten der grofsen französischen Kathedral- und Abteikirchen die suspensio bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts[16]) in Uebung geblieben sei, so wird geschlossen werden dürfen, dafs dieser Brauch auch in dem mit den französischen Klöstern eng verbundenen Altenryf fortbestanden hat und sein Aufhören zusammenfällt mit der Erbauung des jetzigen, zu Ende des vorigen Jahrhunderts errichteten Altares. Dafs sich die Basis der Säule, die sich hinter dem Altare erhob, noch jetzt an Ort und Stelle vorfindet, gewährt dieser Annahme eine weitere gewisse Wahrscheinlichkeit.

Zum Schlusse noch eine Bemerkung über die Anordnung des Sepulcrums. „Bei Altären in Tischform, wo die Platte durch einen einzigen runden oder viereckigen Fufs getragen wurde, legte man", so bemerkt Kirsch in Bezug auf die christlichen Kultusgebäude des Alterthums, „die Reliquien in eine Aushöhlung am oberen Theil der Stütze unter die Platte." ... Die Reliquien wurden aber auch „häufig in eine Vertiefung der Altarplatte selbst hineingelegt, worauf dieses Miniaturgrab mit einer Stein- oder Marmorplatte verschlossen wurde."[17]) In Altenryf befindet sich, wie Fig. 1, 3 und 5 darthun, bei dem inneren Nebenaltare das Sepulcrum in der Vorderseite der Stütze, unmittelbar unter der Platte; bei dem äufseren Nebenaltare zeigt sich dasselbe auf der Vorderkante der Altarplatte genau in der Mitte, und das Gleiche ist der Fall bei dem Hauptaltare.

Freiburg (Schw.) Wilh. Effmann.

[16]) Vgl. Viollet-le-Duc »Dictionnaire raisonné du mobilier français.« I. Bd., Art. „Tabernacle", S. 253.

[17]) Kirsch „Die christlichen Kultusgebäude im Alterthum" (»I. Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft für 1893« S. 71, 72).

Die Rathsfahne im Dome zu Erfurt.

Mit Abbildung.



Alljährlich, beim Anblick der Frohnleichnamsprozession zu Erfurt, fesselt eine reiche alte Fahne die Augen der Beschauer. Sie dürfte eine sorgfältige Abbildung und nähere Beschreibung umsomehr verdienen, als von dieser Art kirchlicher Fahnen nur wenige, leidlich gut konservirte Exemplare sich erhalten haben.[1]) Allerdings ist auch an diesem kostbaren Stück die Zeit nicht spurlos vorübergegangen, was um so weniger auffallen kann, da dieselbe nicht gestickt, sondern auf Seide gemalt ist. Die Fahne stammt aus der Zeit von 1480 bis 1500. Zuerst geschieht ihrer Erwähnung im Jahre 1655 durch einen katholischen Rathsherrn, der die Mittheilung machte, dafs der Rath der Stadt (Erfurt) eine Fahne besäfse, die vor mehr als anderthalb hundert Jahren „im Papstthum" dem Rathe sei vorgetragen worden. Aus dieser Notiz läfst sich annähernd die Zeit ihrer Entstehung festsetzen, aber auch ihre Bestimmung.

[1]) [Zu den ältesten der in Deutschland noch vorhandenen Kreuzfahnen zählen die beiden im Dome von Halberstadt, deren byzantinische Bildstickereien des XII. Jahrh. im XIV. Jahrh. auf gemustertem italienischen Seidenbrokat befestigt wurden. — Ebenfalls byzantinischen Ursprungs, aber aus erheblich späterer Zeit, ist die in der ehemaligen Sammlung des Prinzen Karl von Preufsen befindliche gestickte Fahne. — Unter den gemalten (deutschen) Fahnen dürften die beiden in der Kirche zu Fröndenberg aufbewahrten (um 1400) zu den ältesten zählen. Eine fest ein Jahrhundert jüngere gleichfalls gemalte Fahne befindet sich im Märkischen Museum zu Berlin, eine Reihe noch späterer reliefgestickter Exemplare im Dome zu Osnabrück.] D. H.

Erstere ist auch aus den Formen der Ornamente und der Architekturen zu erkennen, letztere aus dem Bildwerk, welches ihre Beziehungen zur Stadt, wie zu dem Rath ausdrückt, wie aus der unten folgenden näheren Beschreibung hervorgehen wird.

Die Fahne ist 1,22 *m* breit und 1,94 *m* hoch. Sie hängt an einem Querstab, der mittels Haken an der Fahnenstange befestigt ist. Wie aus der Abbildung, der eine kolorirte Zeichnung zu Grunde liegt, sich ergibt, ist die Fahne in zwei Theile getheilt, wovon die untere Hälfte fünfmal geschlitzt ist, also aus sechs Streifen bestehend, das Gehänge der Fahne bildet. Rings um die Fahne, sowie um die einzelnen Theile des Gehänges, läuft eine Goldborte, die, in regelmäfsigen Abständen, mit kleinen Quästchen versehen ist, eine recht wirkungsvolle Belebung der sonst etwas monotonen Linie. An der unteren Seite der Streifen der Gehänges befinden sich Goldfransen.

Im oberen Theil sehen wir als Hauptfigur die Patronin des Erfurter Domes, die Himmelskönigin mit dem Jesuskinde. Sie steht unter einem reichen, goldenen Baldachinwerk mit rothem Hintergrund, auf einem aus goldenen und rothen Plättchen zusammengesetzten Fufsboden, von einem goldenen Strahlenkranz umflossen, die silberne Mondsichel zu Füfsen. Ein aus krausem Laubwerk gebildeter Sockel trägt den Fufsboden. Seitlich lehnen sich an diesen zwei Strebepfeiler, welche sich mit reichen Fialen, Blattwerk, kleinen Baldachinen mit zwei posaunenblasenden Engeln, zu einer luftigen, ganz in Gold ausgeführten Seitendekoration entwickeln. Diese Streben tragen den aus dem Sechseck konstruirten, in perspektivischer Ansicht gezeichneten Baldachin. Das kleine, innen sichtbar werdende Gewölbe ist blau, wie der Mantel der Madonna, und auf derselben Grundfarbe steht in goldenen Lettern, auf breitem Bande, am oberen Rande der Fahne: *Sa. Maria ora pro nobis.* An den hervorspringenden Ecken des Baldachins bilden sich kleine Nischen mit den Figuren des die frohe Botschaft bringenden Engels und diesem gegenüber die allerseligste Jungfrau, beide auf rothem Grund in Gold ausgeführt, wie auch die ganze Architektur golden ist. Zu Seiten der Architektur knieen zwei rauchfafsschwingende Engel mit goldenen, schwarz gemusterten Dalmatiken. Die in den Ecken befindlichen vier Wappen weisen auf die Stadt Erfurt hin (links oben) wie auf die von derselben im XIV. Jahrh. erworbenen Schlösser: Vippach (links unten), Vieselbach (rechts oben) und Kapellendorf (rechts unten). Das Wappen von Vargula befindet sich oben am linken Söckelchen des Baldachins.

Der untere Theil wird vom oberen durch eine Bordüre getrennt, die zwischen Ornament fünf Medaillons enthält. In diesen Medaillons sind die vier Evangelistensymbole auf blauem Grund zu beiden Seiten, in der Mitte das Lamm Gottes auf rothem Grund, zur Darstellung gebracht. In den sechs Streifen des Gehänges ist ein reiches Goldornament angewandt, das, sich wiederholend, nur in den Einzelheiten einige Verschiedenheit zeigt. Dieses reiche Goldornament wird recht wirksam durch drei Reihen Vierpässe unterbrochen, die in der obersten und untersten Reihe Brustbilder der zwölf Apostel zeigen, in der mittleren aber Patriarchen aus dem Stammbaum Mariens, nämlich: (von rechts nach links) Abraham, Jesse, David, Eleazar und Joachim. Sämmtliche Medaillons haben keinen besonderen farbigen Grundton, sondern der gelbgrünliche, stark verschossene Grundton der ripsartigen Seide, welcher den Fond für die ganze Fahne bildet, geht als die gleiche Farbe hinter Ornament und Figuren her. Die silbernen Spruchbänder geben die Namen der einzelnen Gestalten, deren farbige Gewänder in Roth, Grün, Grau, Blau, sich dunkel von diesem Hintergrund abheben und nur wenig Weifs verwendet zeigen.

Auf der Rückseite der Fahne erscheint der Stadtpatron, der hl. Martinus als Bischof, mit der Ueberschrift: *Ste. Martine ora pro nobis.* Die Architektur, die rauchfafstragenden Engel, die beide Theile trennende Bordüre, die Ornamente und die Figuren des unteren Theiles sind identisch mit denen auf der Vorderseite.

Leider hat die Fahne, wie aus dem figürlichen Theil ersichtlich, im vorigen Jahrhundert eine Restauration erfahren, die, zumal in den Gewandparthieen, wenig geglückt ist. Auf diese Restauration beziehen sich wohl auch die an den Sockeln der beiden Säulen angebrachten Buchstaben: J. M. R. und G. M. C. mit zwei Wappen und der Jahreszahl 1742. Sie weisen auf die Obersten-Rathsmeister (Johann Michael Rottermund und Georg Melchior Clemens) von Erfurt, deren Familienwappen und Amtsperiode hin.

Kevelaer. Franz Buschmeyer.



Die Rathsfahne im Dome zu Erfurt.

Ueber die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik.

I.

Das Mittelalter bezweckte wohl für die meisten, vielleicht für alle Kirchen eine farbige Ausstattung. In der romanischen Kunst verlangten vor allem Wände, Gewölbe, dann auch die Fenster ihre Gemälde. Während der gothischen Periode forderten die Fenster, sobald sie zu riesiger Gröfse angewachsen waren, nothwendig eine farbige Ausfüllung. Eine Bemalung der architektonischen Theile gab ihnen die entsprechende Umgebung. Blieb für eigentliche Wandmalerei verhältnifsmäfsig weniger Raum als früher, so boten doch die Säulen, Gewölbe und Schlufssteine, die Altäre, Grabmäler und Chorschranken den Malern und Bildhauern Gelegenheit genug, ihre Kunst zu üben. In den Fenstern konnten die Glaswirker die alten Mosaikarbeiten sogar überbieten.

Der Sinn für farbige Ausstattung wächst in erfreulicher Weise. Zeugen dafür sind vor allem die zahlreichen neuen Glasgemälde. Zeugen sind auch manche bereits ganz bemalte Dome und Kirchen. Viele Kirchen warten aber noch auf ihre polychrome Ausstattung, theils weil man sich nicht klar ist, was man machen soll, theils weil die rechten Künstler fehlen oder die Geldmittel nicht ausreichen. Um der ersten Schwierigkeit in etwa zu begegnen, versuchen wir darzulegen, welche Grundsätze, nach Ausweis alter Vorbilder, wohl für Aufstellung von Statuen und für die Bemalung der Wände oder Gewölbe sowie für gebrannte Fenster zu befolgen wäre. Zweck unserer Arbeit ist also nicht eine Statistik oder Beschreibung möglichst vieler und verschiedener Versuche figuraler Ausstattung, sondern eine Zusammenstellung des Gemeinsamen, woraus sich Regeln und feste Anhaltspunkte ergeben können.

Um nun die in der historischen Entwicklung bleibenden Elemente desto leichter zu finden, werden wir von einem sicheren Prinzip auszugehen haben. Nach christlicher Auffassung ist die Kunst nicht Selbstzweck, sondern nur eines der vielen irdischen Mittel der Bildung und Veredelung des Menschen. In katholischen Kirchen müssen also Malereien und plastische Bildwerke sich dem Ziel und Zweck des Gotteshauses d. h. dem liturgischen Gottesdienst unterordnen. Sie sind da, um der Gemeinde zu helfen zum Gebet, zum Verständnifs der Predigt und vor allem zur würdigen Feier des in festlicher Weise dargebrachten Mefsopfers. Der Altar mufs stets der Mittelpunkt sein, von dem Alles ausgeht und auf den Alles hinweist. Durch ihn wird das Chor zum wichtigsten Glied. Es mufs demnach bei der Ausmalung hervorgehoben und am reichsten behandelt werden. Im Chore selbst beanspruchen dann die Wand und das Fenster hinter dem Altare sowie das Gewölbe über dem Tabernakel die vorzüglichste Sorge, weil sie Allen stets vor Augen stehen und dem Opfertisch des Gottessohnes als Hintergrund dienen.

Die meisten Kirchen haben nun mehrere Altäre, dementsprechend mehrere Räume, welche diese Altäre einschliefsen. Das Mittelalter nannte nicht nur jenen Bautheil „Chor", worin der Hauptaltar sich befand, sondern auch jeden andern, der einen Altar enthielt. So heifst in mittelalterlichen Schriften sogar der Theil eines Seitenschiffes, worin der Altar eines Heiligen steht, „Chor" dieses Heiligen. Folgerichtig wird jedes Seitenchor, ja jeder andere Abschnitt einer Kirche sich nach seinem Altare zu richten haben. Im Mittelschiff stand nur der Kreuzaltar. Andere Seitenaltäre lehnten sich höchstens an die zwischen Mittelschiff und Seitenschiff stehenden Pfeiler. Die Seitenschiffe füllten sich mehr und mehr mit Altären, ja man baute an sie Kapellen, um passenden Raum für neue Altäre zu gewinnen. Wir müssen darum die Frage nach der Ausstattung einer Kirche in Unterabtheilungen zerlegen und unsere Untersuchung zuerst auf das Hochchor, dann auf das Mittelschiff, auf die Seitenchöre und endlich auf die Seitenschiffe lenken.

1. Die Ausmalung der Apsis.

Jeden aufmerksamen Beobachter mufs die Thatsache überraschen, gleich im frühesten in gröfserem Stil farbig ausgestatteten kirchlichen Gebäude das Grundmotiv zu finden, an dessen Ausbildung das folgende Jahrtausend arbeitete. Dies Gebäude ist die runde Grabkirche der Constanze bei S. Agnese vor den Mauern Roms. Zwei ihrer Apsiden haben ihre Mosaiken[1])

[1]) Für die Datirung der römischen Mosaiken werde ich mich an das grofse Prachtwerk de Rossis' halten: »I musaici cristiani«. In ihm sind alle vor dem

gerettet. In der ersten steht Christus ohne Bart zwischen den Apostelfürsten, in der andern thront er bärtig vor Moses. Als Sitz dient ihm hier eine Kugel, das Sinnbild des Weltalls. Sie wird in vielen folgenden Mosaiken festgehalten, später zog man einen Königsthron um so lieber vor, weil um den Herrn und seinen Thron eine Mandorla gelegt wurde.

Auch der schon im IV. Jahrh. zu Rom aufgenommene bärtige Typus Christi gewann die Oberhand. Ebenso hielt man fest an dem bedeutenden Gestus der lehrend erhobenen Rechten und liefs der Linken ihre Rolle oder ihr Buch.

Standen in S. Constanze nur die Apostelfürsten neben ihrem Meister, so finden wir in S. Agatha in Subura zu Rom und in der Apsis des lateranensischen Trikliniums alle Apostel stehend. Dagegen sitzen diese zwölf um den Heiland in dem schönsten aller Mosaiken, jenem von S. Pudentiana zu Rom und in einer Apsis von S. Aquilino zu Mailand. Dies Sitzen gefiel weniger, denn man behielt es nur in den Bildern des jüngsten Gerichtes bei, weil dort die Apostel mit dem Herrn die Welt richten (Matth. XIX. 28). Für die Apsiden zog man vor, die den Herrn begleitenden Figuren stehen zu lassen. Das bot dort, wo Christus thront, den Vortheil eines Wechsels und der stärkern Betonung seiner Würde. Neben ihn stellte man in kleineren Apsiden zwei, in gröfseren sechs, ja noch mehr Heilige oder Engel. Gern brachte man dicht neben ihm die Apostelfürsten oder die grofsen Erzengel, weiterhin aber andere Engel oder Heilige an. Fein gebildete Meister suchten die Nebenfiguren zu gruppiren, ohne jedoch die für Fernwirkung erforderliche Sonderung derselben aufzugeben. So führen in der Kirche der hh. Cosmas und Damian die Apostelfürsten diese Titularheiligen zu dem in der Mitte stehenden Heiland. In S. Vitale zu Ravenna aber geleiten zwei Engel den hl. Vitalis und Eclesius, den Stifter der Kirche, zum thronenden, jugendlich dargestellten Gottessohne.

Wie in S. Vitale Bischof Eclesius nicht als Heiliger, sondern als Stifter in der Apsis steht, so finden wir in andern Apsiden, z. B. in S. Cosmas und Damian, in S. Prassede, in S. Cäcilia und in S. Marco zu Rom Stifter in der Nähe des Heilandes. Sie nehmen aber stets die letzte, d. h. die vom Herrn am meisten entfernte Stelle ein. Später unterschied man mit Recht die nicht heiliggesprochenen Personen strenge von den Heiligen. Man liefs erstere in kleinerer Figur beim Throne Christi stehen oder knieen. In guten alten Bildern knieen Heilige oder Erzengel niemals. Nur Maria und Johannes der Täufer machen bei den Darstellungen des jüngsten Gerichts eine Ausnahme, weil sie im Gegensatz zu den als Richter sitzenden Aposteln fürbittend auftreten. Engel werden erst spät knieend dargestellt.

In der Rundkirche des hl. Stephanus zu Rom nimmt ein Kreuz, über dem Christi Brustbild erscheint, die Mitte der Apsis ein. Neben ihm stehen die hh. Primus und Felicianus. In S. Apollinare in Classe bei Ravenna glänzt ebenfalls ein Kreuz in der Mitte der Apsis. In S. Clemente zu Rom hat man in der ersten Hälfte des XII. Jahrh. ein Kreuz, an dem der Heiland hängt und neben dem Johannes und Maria stehen, mit reichen Ranken umgeben und in letztere Heilige gestellt. Die schöne Apsidendarstellung der im XIV. Jahrh. ausgemalten schwedischen Kirche von Rada spricht in dieser Richtung gleichsam das letzte Wort; denn in ihr hält Gott der Vater den Gekreuzigten vor sich hin; der heilige Geist steigt vom Vater zum Sohne hinab; Maria und Johannes knieen, wie in Gerichtsbildern zur Seite und hinter ihnen halten vier stehende Engel brennende Kerzen.[2])

Die Figuren Christi und der ihn umgebenden Apostel, Märtyrer und Engel füllten nur den untern Theil der Apsiden. Die obere Hälfte versah man mit Wolken, in den Scheitel brachte man als Sinnbild des geöffneten Himmels einen Kreisabschnitt, aus dem die Hand des Vaters über dem Menschensohne die wohlverdiente Krone der Glorie hielt. In gröfseren Apsiden benutzte man den übrigen Platz für die Symbole der Evangelisten. Da letztere geflügelt dargestellt wurden, pafsten sie zu den Wolken. Nachdem man oben begonnen hatte, Symbole anzubringen, lag es nahe, auch unten und zur Seite solche zu zeichnen und so die grofsen

XV. Jahrh. hergestellten und noch erhaltenen Mosaiken der ewigen Stadt farbig wiedergegeben. Die Mosaiken der ersten christlichen Jahrhunderte und der verschiedenen Länder gibt Garrucci im 4. Bande seiner »Storia dell' arte cristiana« in Umrifszeichnungen. Ueber die ältesten Mosaiken der römischen Kirchen vgl. meinen Aufsatz in den »Stimmen aus Maria Laach« XLVI, 27 ff.

[2]) Maldegren »Monuments scandinaves du moyen-âge« Paris 1862, pl. 10.

historischen Personen durch Symbole ganz einzufassen. Unten liefs man aus den Städten Bethlehem und Jerusalem zwölf Lämmer zu dem auf seinem mystischen Berge stehenden Gotteslamme kommen, zur Seite Palmen aufwachsen, um an das Paradies zu erinnern, worin die Heiligen ewig leben. War die Apsis klein, so fanden jene symbolischen Zeichen auf der sie umfassenden Wand ihre Stelle. Man fügte, wenn noch Platz übrig blieb, z. B. in S. Cosmas und Damian, in S. Prassede die sieben Leuchter, die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse und Propheten hinzu. In geistreicher Weise schildert der zweite Bogen in S. Prassede dann auch noch die heilige Stadt des himmlischen Jerusalems.

Es war somit der Regel nach die Ehrenstelle über dem Altare dem Erlöser vorbehalten. So thronte hoch oben über der Kathedra des Bischofes, des Hirten und Lehrers der Gläubigen, das Bild des grofsen Hirten und Lehrers, dessen Stelle die Andern vertreten. Wie unten Priester und Diakonen den Bischof umgaben, so standen neben dem Gottessohn Heilige und Engel. Las man unten aus den Büchern der Propheten, Apostel und Evangelisten, so erblickte man oben ihre Bilder.

Die für gewöhnlich Christus gebührende Stelle wird im VII. Jahrh. in St. Venantio beim Lateran seiner Mutter gegeben. Sie steht dort in der Apsis zwischen vier Heiligen. Acht weitere Heilige stehen in gleicher Höhe auf der Wand. Aber Maria ist als Orante dargestellt; über ihr erscheint in den Wolken das grofse Brustbild Christi zwischen den Brustbildern zweier anbetender Engel. In der Apsis von Parenzo in Istrien wurde während des VII. oder VIII. Jahrh. Maria thronend und mit ihrem Kinde zwischen zwei Engeln und sechs Heiligen angebracht. Zwischen zehn Jungfrauen thront sie als Gottesmutter in der Kirche der hl. Cäcilia zu Rom in einem Mosaik aus dem Beginn des IX. Jahrh. Es füllt die Wand über der Apsis, in deren Mitte Christus steht. Umgekehrt thront Maria zwischen vielen Engeln in der ebenfalls im Beginn des IX. Jahrh. entstandenen Apsis von S. Maria in Domnika zu Rom, während oben auf der Wand Christus in einer Mandorla auf dem Regenbogen zwischen den Aposteln sitzt.

Nur in einer Apsis, jener von S. Agnese vor Roms Mauern, steht die Titelheilige der Kirche in der Mitte, ist aber nicht zwischen Heilige, sondern zwischen zwei Päpste gestellt, die sich um ihre Basilika verdient machten. St. Agnes verdankt diese Ehrenstelle ihrem gerade unter dem Mosaik im Altare befindlichen Grabe.

Wie hat nun das Mittelalter sich zu den bis dahin besprochenen älteren Apsidenbildern gestellt? Rom bietet fünf Apsidenmosaiken des XII. und XIII. Jahrh. Wie in der Rundkirche des hl. Stephanus und wie in S. Clemente nimmt auch im Lateran ein Kreuz die Mitte ein. Ueber demselben findet man das von sieben Engeln umgebene Brustbild Christi, neben ihm Maria und Johannes, vier Apostel und in kleinerer Gestalt Franziskus mit Antonius, zu seinen Füfsen die himmlische Stadt und allerlei kleinere Bilder. Unter der Wölbung der Apsis stehen zwischen und neben vier Fenstern die neun übrigen Apostel. Jn S. Paul thront Christus in der Mitte der Apsis; neben ihm stehen Petrus, Paulus, Andreas, Lukas und zwei grofse Palmbäume; unter ihm erhebt sich auf einem Altare ein Kreuz, neben dem Altare aber sind zuerst zwei Engel, dann zwölf weitere Apostel und Evangelisten angebracht. In Maria Nuova (jetzt S. Franzeska Romana) thront die Gottesmutter zwischen vier Aposteln.

In Maria Maggiore und Maria in Trastevere sind die beiden frühern Systeme vereint. Das ältere und weiter verbreitete hatte Christus in die Mitte gesezt, das andere Maria. Jetzt wird die Mitte durch eine grofsartige Gruppe gefüllt, worin Christus seine Mutter krönt. Zur Rechten und Linken dieser Gruppe hat Jakob Torriti 1295 je neun Engel, sechs Heilige und zwei Donatoren gestellt. Alle diese Figuren fafst er durch einen reichen Rahmen ein; als Untersatz gab er ihnen fünf zwischen und neben vier Fenstern angebrachte Szenen aus dem Leben Mariä. Einfacher ist die um ein Jahrhundert ältere Apsis von S. Maria in Trastevere, denn in ihr ist die Gruppe der Krönung nur von acht Heiligen begleitet. Weiter nach unten nahen sich hier in einem Fries die zwölf Lämmer dem Lamm Gottes, darunter aber sind sechs Szenen aus dem Marienleben ausgeführt. Rom blieb also auch im Mittelalter in der alten Bahn. Es bereicherte sein altes Schema durch die Einführung der Krönung Marias und durch die Anfügung von Szenen aus dem Leben der Gottesmutter.

Auch das übrige Italien entfernte sich nicht von den alten Vorbildern. In einer ersten Apside

von S. Angelo in Formis bei Kapua (XI. Jahrh.) thront oben Christus zwischen den Evangelistensymbolen, während unten die drei grofsen Erzengel zwischen zwei Benediktinerheiligen stehen. In einer anderen Apsis thront Maria zwischen zwei Engeln und stehen unten neben dem hl. Michael die zwölf Apostel. In der reichen Capella Palatina zu Palermo (XI. Jahrh.) findet man wie in S. Venantio zu Rom das grofse Brustbild Christi über dem Bilde Marias, die aber hier zwischen vier Heiligen thront. Im Dome zu Monreale (XII. Jahrh.) sitzt in der Wölbung die Gottesmutter zwischen zwei Engeln und ebenso vielen Heiligen, sechs andere Heilige stehen unten neben dem Fenster. In Salerno ist dann wieder wie in S. Agnese ausnahmsweise das Bild des Kirchenpatrons in die Mitte gebracht; denn dort thront der hl. Markus zwischen vier Heiligen; über ihm steht in unschöner Anordnung der Erzengel Michael.[3])

In der Apsis von S. Ambrogio zu Mailand hat man während des IX. Jahrh. zur Seite des thronenden Heilandes die Geschichte des hl. Ambrosius dargestellt. Die Apsis von S. Marco zu Venedig hat erst 1506 ihre jetzige Gestalt erhalten. Trotzdem schliefst sie sich an die alten Vorbilder an; denn in der Wölbung thront der Heiland und unter ihm stehen vier Heilige.

In Deutschand hat man gleichfalls die altchristliche Sitte hochgehalten. Christus finden wir in der Apsis der Kirche von St. Helena bei Grafendorf in Kärnthen; die Apostel umgeben ihn in der Helenakapelle bei Bozen.[4]) Zwischen den Evangelistenzeichen und sechs Heiligen thront er hoch in der Apsis der Patroclikirche zu Soest.[5]) Lindau hat in der Apsis der Peterskirche ein Krönung Mariens. Im Münster zu Freiburg findet sie sich auf dem Triumphbogen. In der Neuwerkskirche zu Goslar thront Maria in einem grofsen Kreise zwischen zwei knieenden Engeln und ebensovielen Heiligen.[6])

[3]) Abbildungen dieser unteritalienischen Apsiden bei Salazaro »Studi sui monumenti della Italia meridionale« Napoli 1871 und 1877. Für Monreale vgl. »Il duomo di Monreale illustrato da Dominico Benedetto Gravino abate Cassinensi« 1859. Für S. Angelo die neueste werthvolle Arbeit von Kraus.

[4]) »Mittheilungen der K. K. Centralkommission«. Neue Folge VII, S. 42 und XIX, S. 226 Tafel 1.

[5]) Aldenkirchen »Die mittelalterliche Kunst in Soest« Bonn 1875, Tafel Ia.

[6]) Mithoff »Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte« III, Tafel XXII.

Als Folgerung aus den angeführten Denkmälern ergibt sich die Regel: In eine Hauptapsis gehört für gewöhnlich ein grofses, die ganze Kirche beherrschendes Bild des Erlösers. In Marienkirchen wird ein Bild der Gottesmutter in die Mitte passen, es genügt aber auch in ihnen, die allerseligste Jungfrau mit anderen Heiligen neben den Herrn zu stellen. Die schönste Lösung wird für Marienkirchen immer das Bild der Krönung sein. Einen Heiligen in die Mitte der Apsis zu stellen, ist nicht anzurathen. Man hat sich früher begnügt, den Patron durch einen Ehrenplatz neben der grofsen Figur Christi auszuzeichnen.

Diese Regel ist auch auf gothische Kirchen anzuwenden. Leider hat fast kein gothisches Chor die volle Reihe seiner Fenster bewahrt. Gerade das mittlere Fenster war der Zerstörung oder Erneuerung am meisten ausgesetzt. Wo hohe Altarbauten die Fenster verdeckten, ist es geblieben. Ueberdies fehlt bei grössern Kirchen wegen des Umganges häufig ein eigentliches Mittelfenster des Chores; denn das der mittleren Kapelle des Umganges hat sich dem dortigen Altare anzupassen. Trotzdem gibt uns hier der Kölner Dom einen Fingerzeig; denn in seinen obern Fenstern stehen ringsumher die Könige von Juda um die Anbetung der hh. drei Könige.[7]) Das ist offenbar eine geistreiche Lösung, weil die hh. drei Könige Patrone des Domes sind. Diese Anordnung entspricht dem Gedanken, der die Krönung der Gottesmutter in die Apsiden der Marienkirchen brachte. In Bourges enthält das mittlere Chorfenster die grofsen Figuren der Gottesmutter und des hl. Stephanus, des Patrons. In den sieben Fenstern der Evangelienseite stehen die kleinen und grofsen Propheten, Moses und Johannes der Täufer, in den sieben der Epistelseite die Apostel, Evangelisten und einige Jünger.[8]) Das mittlere Fenster des ersten Umganges zeigt den Weltrichter, die anderen haben Figuren von Heiligen.

Freilich bietet das mittlere Chorfenster hie und da in kleinen Medaillons Szenen aus Christi Leben. Man mufs aber dabei nicht vergessen, dafs ehedem das Chor grofser Kirchen durch einen Lettner vom Schiff abgetrennt war und ausschliefslich zum Stiftsgottesdienst benutzt

[7]) Schmitz »Der Dom von Köln, Glasmalerei«, Lief. XXII, Nr. 5 u. 6; Lief. XVIII, Nr. 1.

[8]) Cahier et Martin »Monographie de la cathédrale de Bourges« Paris 1841, pl. 20 s.

wurde. Kleine Bildchen konnten die Stiftsherren allenfalls noch erkennen. Heute ist das Chor regelmäfsig so mit dem Schiff verbunden, dafs alle seine Ausstattungsgegenstände, also auch seine Fenster, vom Volke gesehen und auch vom Laien zur Erbauung benutzt werden sollen. Darum ist es erwünscht, wenn die einzelnen Darstellungen womöglich eine der Entfernung entsprechende Gröfse erhalten. Das aber führt wiederum dazu, die alten Apsidenbilder zum Muster zu nehmen, worin stets eine mittlere Figur durch Gröfse und Bedeutung die ganze Kirche beherrschte.

2. Die Ausstattung des Choreinganges.

Da die alten Basiliken eine flache Decke hatten, ward ihre Apsis von einer viereckigen Wand eingeschlossen; der Halbkreis der Apsis schnitt aus der Wand ein Stück heraus. Der übrig bleibende Theil erhielt aber Figuren, welche, wie oben erwähnt wurde, im engsten Zusammenhang standen zu denen der Apsis selbst, besonders: die beiden Städte, Lämmer, Evangelistensymbole, Apostel, Propheten und die vierundzwanzig Aeltesten. Wo ein Querschiff sich vor das Chor legte, entstand ein zweites Wandstück, aus dem am Ende des Mittelschiffes ein der Apsis entsprechender Halbkreis wiederum oben einen Theil wegnahm. Was blieb, nennt man gewöhnlich: „Triumphbogen". Bereits im V. Jahrh. ward dieser Triumphbogen in Maria Maggiore mit einer grofsen Zahl bildlicher Darstellungen geziert. In seine Mitte setzte der Mosaicist über den Scheitel des Bogens den Thron Gottes mit zwei Engeln und den vier Evangelistensymbolen, an den Fufs des Bogens rechts und links die Städte Bethlehem und Jerusalem mit den zwölf Lämmern, in den übrigen Raum acht Szenen aus dem Leben der Gottesmutter. Dem grofsen Triumphbogen von S. Paul gaben Galla Placidia und Leo I. ein grofses Brustbild Christi mit zwei anbetenden Engeln, die vier Evangelistensymbole und die Bilder der Apostelfürsten. Den Triumphbogen von S. Prassede schmückte Paschalis zur Zeit Karls des Grofsen mit einer reichen Darstellung der in's himmlische Jerusalem einziehenden Heiligen, die offenbar für einen Choreingang vortrefflich pafste.

Das Mittelalter hat die altchristlichen Vorbilder an dieser Stelle weniger festgehalten, sondern an den Anfang des Chores unten den Erzengel Gabriel und die allerseligste Jungfrau gesetzt,[9]) an dem Scheitel des Triumphbogens aber befestigte es ein grofses Kreuz.[10]) So zeigte der Choreingang die beiden grofsen Geheimnisse der Erlösung: die Menschwerdung und den Tod Christi. Jedenfalls gehört also das Bild der Kreuzigung nicht in's Chorfenster, sondern in den Triumphbogen und auf den Altar.

Oberhalb des Bogens malten die Künstler des XV. und XVI. Jahrh. nicht selten das Weltgericht. Wir finden es an dieser Stelle z. B. in Schwaben zu Ulm im Dome,[11]) zu Wimpfen am Berge und zu Weilheim, dann zu Lindau in der Peterskirche und zu Heinrichs bei Suhl in Sachsen.

Wenn zu Pipping in Bayern der Triumphbogen die Bilder der klugen und thörichten Jungfrauen trägt, so bietet er eine kurze Erinnerung an das jüngste Gericht. Er schliefst sich an die Mosaiken von S. Cäcilia zu Rom an, wo auf der Wand über der Apsis zehn Jungfrauen zur Gottesmutter kommen.

Aber gehört denn das Bild des Gerichtes nicht auf die westliche Wand oder in das westliche Fenster? Zweifelsohne ist da seine alte Stelle. Weil aber die Orgel jenen Theil der Kirche fast stets einnimmt, darf man wohl für den Fall, dafs der alte Platz nicht zur Verfügung bleibt, das Gerichtsbild beim Choreingang anbringen.

In vielen Pfarrkirchen steht jetzt am Anfange des Chores die Kommunionbank an der Stelle des Lettners. In Holland hat man häufig ihre Enden mit einem leuchtertragenden Engel besetzt. Das dürfte auch anderswo nachzuahmen sein. Die Kerzen der Engel wären dann, wenigstens an höheren Festtagen, während der Austheilung der hl. Kommunion und vielleicht während des Kanons anzuzünden. (Forts. folgt.)

Exaeten. Stephan Beissel S. J.

---

[9]) Vgl. diese Zeitschrift 1891, Sp. 207 ff.

[10]) Durandus, Bischof von Mende, sagt in seinem »Rationale« lib. I, c. 1, n. 41: Crux triumphalis in plerisque locis in medio ecclesiae ponitur, . . . ut omnes signum victoriae videntes dicant: „Ave salus totius saeculi, arbor salutifera", et ne unquam a nobis dilectio Dei oblivioni tradatur, qui ut servum redimeret, tradidit unicum filium, (et) ut crucifixum imitemur.

[11]) Otte »Handbuch« 5. Aufl. II, S. 757.

Nachrichten.

Die XLI. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands, welche vom 26. bis 30. August in Köln tagte, hat, wie dies bisher stets geschehen, auch in diesem Jahre die Angelegenheiten der christlichen Kunst in den Kreis ihrer Berathungen gezogen und einen Ausschufs für christliche Kunst gebildet. An die Spitze desselben wurde als Vorsitzender der Herr Domkapitular Schnütgen gesetzt, welcher in mehreren Sitzungen den Ausschufs zu eingehenden Berathungen über alle Gebiete der christlichen Kunst und ihrer Pflege versammelte. Der Besuch der Sitzungen dieses Ausschusses war ein ungewöhnlich zahlreicher; die Verhandlungen waren ganz besonders eingehend, lebhaft und angeregt, und begründeten die sehr erfreuliche Wahrnehmung, dafs die Erkenntnifs immer weiteren Boden gewonnen habe, wie nothwendig die Pflege idealer Bestrebungen namentlich in einer sehr stark den materiellen Interessen und der Behandlung derselben sich zuneigenden Zeit erscheine, und wie wichtig und bedeutsam daher die Förderung christlicher und kirchlicher Kunst und des Verständnisses für dieselbe zu erachten sei. Von verschiedenen Seiten wurde in den Besprechungen ganz besonders darauf hingewiesen, dafs das Studium und die Kenntnifs der Kunstgeschichte und der Kunstdenkmäler der verschiedenen Zeiten und das hierauf sich gründende richtige Urtheil und Verständnifs ganz vornehmlich für diejenigen als pflichtmäfsig angesehen werden müsse, welchen die Sorge für den Bau, die Restauration oder die Ausschmückung der kirchlichen Gebäude, für die Ausstattung der Kirchen und für die kirchlichen Geräthe, Gewänder und dergl. obliegt. Es sei daher besonders wünschenswerth und wichtig, dafs an den zur Ausbildung der Geistlichen bestimmten Anstalten den Studirenden nicht blofs Gelegenheit, sich diese entsprechenden Kenntnisse zu erwerben, sondern auch eine dringliche Anregung zu solchen Studien gegeben werde.

Ferner wurde eingehend ausgeführt, wie nothwendig es sei, dafs die jungen angehenden Künstler, welche von christlichen Auffassungen beseelt, auch der Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunst in dieser Richtung sich zuwenden wollen, einen Halt und eine Stütze gewännen, um in gemeinsamem Streben Kraft und Anregung zu erhalten und Gelegenheit zu finden, ihre Bestrebungen zur Kenntnifs zu bringen und entsprechende Aufträge zu erhalten; es wurde hervorgehoben, dafs bei der Richtung, die unsere Zeit beherrscht und die jungen Künstler leicht in andere Wege zieht, solche Förderung und Erleichterung als um so nothwendiger anzusehen sei. Diese Gesichtspunkte wurden in Beziehung auf eine eingehende Darlegung zur Erörterung gebracht, welche über die Bestrebungen und Ziele der „deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" zu München von einem Mitgliede derselben in sehr beredter Weise gegeben wurde. Diese wesentlich aus ausübenden Künstlern bestehende Vereinigung, welche bereits die zweite Jahresmappe hat erscheinen lassen, war schon von der vorigjährigen Generalversammlung zu Würzburg den Katholiken Deutschlands angelegentlichst empfohlen werden.

Noch manche andere, prinzipiell sehr wichtige Fragen, welche für unsere jetzige christliche Kunstthätigkeit von entscheidendem Belange sind, wurden lebhaft zur Behandlung gebracht, insbesondere der nothwendige Unterschied in Auffassung, Gestaltung und Behandlung der Kunstwerke, sofern sie kirchlichen Zwecken dienen sollen, oder für andere Zwecke bestimmt sind, und ebenso ferner die bedeutsame Frage, inwiefern für neue Kunstschöpfungen ein enger Anschlufs an den Geist, Gehalt und die Art der mustergültigen mittelalterlichen Kunstwerke unter Berücksichtigung des theologischen Inhaltes derselben und der hergebrachten, tiefen symbolischen Beziehungen als Nothwendigkeit erscheine, ohne dadurch das selbstständige Schaffen und die Eigenart des Künstlers zu beeinträchtigen; endlich wurde auch die Frage der Ausbildung und des Studiums der Künstler in Betracht gezogen, welche auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst thätig zu sein beabsichtigen.

Eine eingehende Darstellung der Verhandlungen würde hier zu weit führen, aber die Richtung und die Weise, in welcher eine Einigung im Ausschusse stattfand, wird in den nachstehenden vier Anträgen klar gestellt, welche auch in der Generalversammlung Annahme gefunden haben:

Anträge des Ausschusses für christliche Kunst:

I. Die Generalversammlung der Katholiken Deutschlands verwirft jene (sogenannte naturalistische) Kunstrichtung, welche die Personen und Begebenheiten der hl. Geschichte in den Darstellungen der Malerei und der Plastik blofs als geschichtlichen Gegenstand auffafst, oder gar vollständig profanirt und dadurch fälscht; wie auch nicht minder jene, welche die niedere Sinnlichkeit erregt oder fördert.

II. Sie hält es für dringend nothwendig, dafs die Wahrheiten des christlichen Glaubens, die Thatsachen der christlichen Geschichte und die Grundsätze des christlichen Lebens viel mehr als bisher zur Darstellung gebracht werden, nicht nur für kirchliche Zwecke, sondern auch für das öffentliche und häusliche Leben; daher empfiehlt sie auf's wärmste die Zuwendung von Aufträgen an tüchtige und glaubenstreue Künstler.

III. Sie betrachtet die kirchliche Kunst als den wichtigsten Zweig des christlichen Kunstschaffens und empfiehlt für dieselbe den Künstlern das Studium und den engen Anschlufs, auch nach der theologischen und symbolischen Seite hin, an mustergültige Schöpfungen aus der ruhmreichen Vergangenheit der christlichen Kunst, insbesondere aus den drei letzten Jahrhunderten des Mittelalters; sie verlangt aber auch bei ihnen die Fähigkeit und das Bestreben, diese Schöpfungen individuell zu benutzen und zu verwerthen, unter Anwendung solider und erprobter Techniken. Sie erkennt deswegen ausschliefslich die Thätigkeit selbstständig schaffender Künstler und Kunsthandwerker als berechtigt an und verurtheilt den Fabrikbetrieb und die sogenannten Kunstanstalten, welche als der schlimmste Feind der echten kirchlichen Kunstthätigkeit betrachtet werden müssen. Sie verwirft die Massenerzeugung

auf dem Kunstgebiete und warnt Alle, die es angeht, durch Anschaffung solcher Erzeugnisse die Kirche zu verunzieren und dazu noch finanziell schwer zu schädigen.

IV. Die Generalversammlung spricht allen verständigen Veranstaltungen, die den Zweck haben, der kirchlichen Kunst im Sinne der besten mittelalterlichen Kunstwerke zu neuer Blüthe zu verhelfen, ihre wärmsten Sympathieen aus, und bittet namentlich den hochwürdigen Klerus, als den zunächst berufenen Wächter über die bezügliche Kunstthätigkeit, sich derselben in diesem Sinne eifrigst anzunehmen."

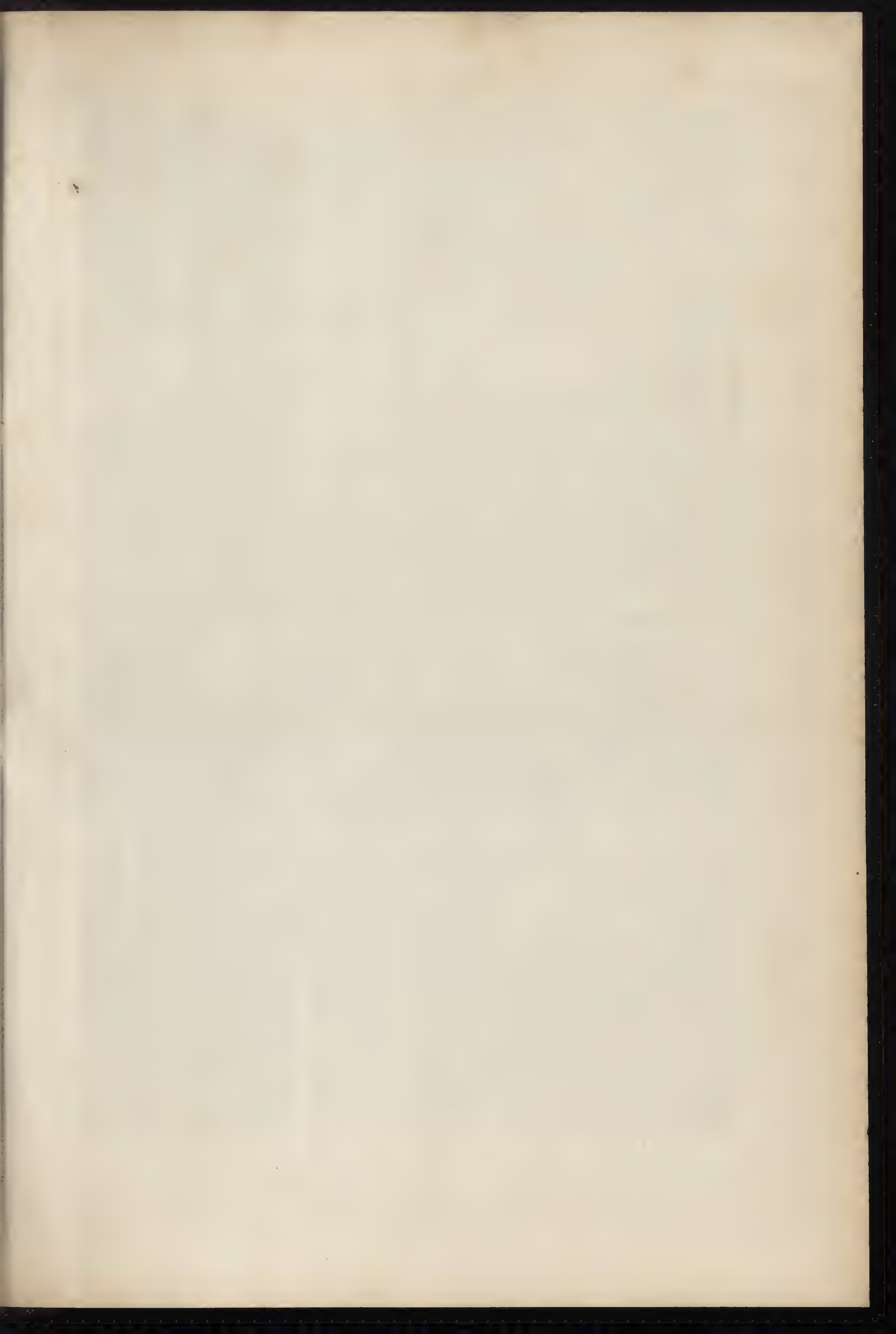
Vorher hatte bereits der Antrag, die »Zeitschrift für christliche Kunst" zu empfehlen, einstimmige Annahme gefunden in einer die Richtung und Leistungen derselben höchst anerkennenden Form.

Endlich ist noch zu bemerken, dafs dem Ausschusse ein Antrag bezüglich der Errichtung eines Denkmals zum Andenken an den Erzbischof Clemens August zugewiesen worden, für welches die Anbringung eines Farbenfensters etwa in einer der Kirchen in der Neustadt Kölns in Vorschlag gebracht wurde. Was die künstlerische Seite des Denkmals betrifft, so entschied sich der Ausschufs dahin, dafs eine Kirche der Neustadt für ein Denkmal desselben sich nicht empfehle, dafs dagegen im Dome die Errichtung eines Votiv-Altars, oder eines kunstreich ausgestatteten Erinnerungs-Epitaphs oder auch die Anbringung eines Glasfensters eine entsprechende Lösung sein werde. — Auch dieser Beschlufs fand Annahme durch die Generalversammlung. Clemens Frhr. von Heereman.

Die Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christl. Kunst hielt in diesem Jahre die satutenmässige Sitzung ihres Vorstandes und Generalversammlung der Inhaber der Patronatsscheine am 27. August in den obern Räumen des erzbischöfl. Museums zu Köln ab. — Nach Begrüfsung der Erschienenen durch den Vorsitzenden erstattete zunächst der Herr Schatzmeister den Geschäftsbericht und legte die Rechnung über den vorigen Jahrgang der Zeitschrift vor. Nachdem einzelne Abtheilungen einer eingehenden Besprechung und Erwägung unterzogen worden, und auch über die Verwendung der Zinsen der Patronatsscheine eine Einigung erzielt war, wurde dem Herrn Schatzmeister, unter Ausdruck des verbindlichsten Dankes für die sorgfältige und einsichtige Mühwaltung, für die bestimmungsmäfsig vorgeprüfte und richtig befundene Rechnung des VI. Jahrganges der Zeitschrift die Decharge ertheilt. — Wenn zwar auch der Geschäftsbericht nicht ein ungünstiges Bild der Geschäftslage bot, so wurde doch mit Recht von allen Seiten hervorgehoben, dafs eine Vermehrung der Abonnentenzahl als dringend wünschenswerth zu bezeichnen sei, um durch Aufwendung gröfserer Mittel noch mehr in der Zeitschrift zu leisten und insbesondere auch dieselbe in reicherer Weise mit Illustrationen, z. B. in Farbendruck oder in besseren Reproduktionsarten hergestellt, ausstatten zu können; eine solche Ausstattung wurde sowohl an sich zur Anregung der Leser, und zur Klarlegung mancher Auffassungen und Ausführungen, für welche eine bildliche Darstellung unbedingt nicht zu entbehren ist, als auch gegenüber den in anderer Richtung geleiteten und durch ihre grofsen Mittel mit künstlerischer Ausstattung in reichem Maafse versehenen Zeitschriften, als ein dringendes Bedürfnifs erachtet. — Es wurde ferner beklagt, dafs die in den früheren Jahren von den hochwürdigsten Herren Bischöfen erbetene und von denselben auch vorgenommene empfehlende Anregung der Zeitschrift die zu erwartende Wirkung nicht herbeigeführt habe, und insbesondere, wie dies bereits in der vorigjährigen Generalversammlung betont und auch in der Zeitschrift vermerkt wurde, seitens des hochwürdigen Klerus, der doch darauf hingewiesen und berufen ist, das Verständnifs der kirchlichen Kunst und das Interesse für dieselbe zu fördern, der Zeitschrift die erhoffte und nothwendige Theilnahme bisher nicht zugewendet worden. — Allgemeine Anerkennung fand die tüchtige, wissenschaftliche und korrekte, der Aufgabe entsprechende Haltung der Zeitschrift, in welcher nach Kräften allseitig die verschiedenen Gebiete und Zweige der Kunst, wie auch des Kunsthandwerks, soweit solche durch ihren Inhalt oder ihren Zweck dem Bereiche der christlichen Kunst angehören, berührt worden. Die hierdurch erzielte Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit wurde zunächst rühmend hervorgehoben, dann aber auch gegenüber manchen früher geäufserten Wünschen, welche sich auf eine noch mehr populäre oder noch mehr praktische Richtung bezogen, ganz entschieden entgegengestellt, dafs gerade die tüchtige, sachkundige, auf der Höhe der modernen Kunstwissenschaft sich stellende Haltung für die Zeitschrift durchaus geboten sei, falls sie gerade den Zwecken einerseits der Förderung des Verständnisses für die christliche Kunst, anderseits der Einwirkung auf die falschen in unserer Zeit so sehr hervortretenden Richtungen der modernen Kunst entsprechen wolle. Wie die Kunstwerke, welche aus christlichem und frommem Geiste geschaffen, nur dann eine allgemeine Bedeutung und bei Anderen, die nicht auf solchem Boden stehen, nur dann Einflufs und Anerkennung erlangen, wenn der Künstler Technik und Aesthetik vollkommen beherrscht, und die Mittel derselben in seinem Werke vollkommen zur Anwendung zu bringen verstanden hat, kann die Zeitschrift nur dann lehren und der modernen, unchristlichen Kunstrichtung mit Erfolg entgegentreten, wenn sie in sachkundiger und wissenschaftlicher Weise geleitet, zeigt, dafs sie alle Ergebnisse der neueren Forschungen und der heutigen Kunstgelehrsamkeit kennt und beherrscht. — Dem Herrn Redakteur, der es verstanden, der Zeitschrift den bezeichneten Charakter und eine solche Bedeutung zu geben, dafs sie auch in allen wissenschaftlichen Kreisen und bei allen Fachmännern eine besondere Anerkennung und Beachtung gefunden, wurde für seine hervorragende, aber mühevolle Thätigkeit der aufrichtigste Dank mit dem Wunsche ausgesprochen, dafs die Zahl geeigneter Mitarbeiter sich mehr und mehr erweitern und seine schwierige Aufgabe ihm hierdurch erleichtert werden möge.

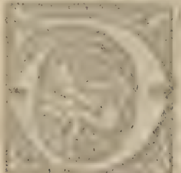
Der hochwürdigste Weihbischof von Trier, Herr Karl Schrod, bisher Mitglied des Vorstandes, wurde einstimmig zum Ehrenmitgliede desselben erwählt.

Clemens Frhr. von Heereman.





Barthel Bruyn: Die Anbetung der hl. Dreikönige.
Flügelgemälde des Essener Altares.





Abhandlungen.

Die Flügelgemälde des Essener Altares.[1])

Mit Lichtdruck (Tafel VII im 7. Hefte, Tafel VIII in diesem, Tafel IX im 9. und Tafel X im 10. Hefte).



ie farbenfrohe niederländische Malerkunst, welche im Beginn des XVI. Jahrh. fast den ganzen Norden beherrschte, fand in der rheinischen Metropole in Bartholomäus Bruyn[2]) ihren vielgewandten, einflufsreichen Vertreter. Sein umfängliches Lebenswerk gibt uns ein getreues Abbild der vielfach wechselnden Strömungen des Geschmackes jener Tage, in seinen Schöpfungen lassen sich die mannigfachen Phasen deutlich verfolgen, welche die niederländische Kunst seit circa 1515—1550 unter der Führung ihrer tonangebenden Meister durchmachte, Wandelungen, welche von einer intimen Naturauffassung und durchaus eigenartiger Ausdrucksweise allmählich bis zum Manierismus hinleiten.

Die Anfänge des Barthel Bruyn sind mit den Traditionen der Antwerpener Malerschule eng verknüpft. Der Einflufs der italienischen Kunst wirkt zunächst wohlthuend und klärend solange nordisches Empfinden ein genügendes Gegengewicht behält, dann aber verfällt der Kölner Maler wahrscheinlich im Anschlufs an einen berühmten Romanisten seiner niederländischen Heimath vollständig der Manier und endet in unverstandener, leerer Nachahmung der römischen Kunstheroen.

Ueber die Persönlichkeit des Barthel Bruyn und seine bürgerliche Stellung in Köln besitzen wir ausreichende Kunde. Eine Denkmünze, welche im Jahre 1539 zu Ehren des Malers geprägt wurde, enthält aufser einem Lobspruch auf seine Porträtkunst — NOVIT HIC | EFFIGIES SINE | SENSU PINGERE | VIVAS — auch das getreue Abbild seiner Gesichtszüge. Diese Medaille ist uns nicht nur ein schönes Zeugnifs seines Ruhmes, wir lernen aus derselben auch das Geburtsjahr des Meisters kennen. Laut der Umschrift war Bartholomäus Bruyn im Jahre 1539 46 Jahre alt, er mufs demnach 1493 geboren sein. Auf seine Herkunft gestattet uns jedoch die Bezeichnung BARTHOLOMEVS BRVYN PICTOR COLONIENSIS noch keinen sichern Rückschlufs, sein Name deutet dagegen ebenso wie der Ursprung seiner Kunst auf die Niederlande hin.

Bei der ersten Wahl des Meisters zum Vierundvierziger der Malerzunft (Weihnachten 1518) findet sich sein Name in der Fassung „Bertoult Bruyn meler", im Jahre 1521 ist „Bartell Bruen" in die Rathsliste eingetragen. In der Generalquittung über das Essener Altarwerk (20. Dez. 1525) bezeichnet sich der Künstler selbst „Ich Bartelmeus de Bruyn, meler, borger to Collen", wobei das „de" offenbar nur als der Artikel aufzufassen ist, was schon aus der Aufschrift der Rückseite ebendieses Schriftstückes: „Meyster Bartholomeus Bruyn, meler to Collen" klar hervorgeht.

In Merlo's Besitz befand sich das Siegel des Malers in einem Wachsabdruck vom Jahre 1547, das den Namen „BARTOLD" — „BRVIN" und das Wappen, einen aufgerichteten Bär (Brun oder Bruyn in der Thierfabel) enthält. Da ebenso die Schreinsurkunden, die Rathsherrenverzeichnisse, der Vertrag mit dem Xantener Kapitel 1529, das Gedenkbuch des Hermann v. Weinsberg den Namen des Malers übereinstimmend stets ohne dieses „de" enthalten, so dürfte die Schreibweise Barthel Bruyn als die richtige anzusehen sein.

Aus den genannten urkundlichen Erwähnungen geht nun hervor, dass Barthel Bruyn in Köln durch seine Kunst zu Ansehen und Wohlstand emporstieg. Mit seiner Gattin Agnes erwarb er 1533 zwei Häuser „Karbunckel" und „Aldegryn" bei St. Alban. In den Jahren 1549

[1]) Eichenholz. Jede Tafel hoch 2,345 *m*, breit 1,52 *m*.

[2]) Vgl. Baudri im »Organ für christl. Kunst« (1851) S. 29; Woltmann-Woermann »Geschichte der Malerei« II S. 498; Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 523; Lübke »Geschichte der deutschen Kunst« S. 705; P. Clemen »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« Bd. II S. 279—281; Merlo »Kölnische Künstler« Neuausgabe Sp. 127.

und 1552 (Weihnachten) wurde er zum Rathsherrn gewählt. Barthel Bruyn starb 1555; seine Söhne Arnold und Bartholomäus d. J. widmeten sich ebenfalls der Malerkunst.

Einige seiner vorzüglichsten Gemälde hat Bruyn eigenhändig mit Daten versehen; über die Entstehung seiner Hauptschöpfungen sind wir durch die noch erhaltenen Verträge und mannigfache urkundliche Aufzeichnungen auf das Genaueste unterrichtet. An dieser Stelle wollen wir nur kurz erwähnen, was sich an Nachrichten über das Essener Altarwerk erhalten hat, dessen Flügelgemälde wir in vier Lichtdruckreproduktionen vorführen.

Die Bilder der Innenseiten „die Geburt Christi" (Tafel VII in Heft 7) und „Epiphanien" (Tafel VIII in diesem Hefte) liegen dem Leser vor. Die Aufsenseiten mit Darstellungen des „Crucifixus" und der Klage um den göttlichen Leichnam werden durch die Tafel IX und X in den beiden folgenden Heften veranschaulicht.

In dem »Catalogus oder Verzeichnifs der Abtissinnen des Kayserl. freyweltlichen Stiffts Essen, wie sie nach einander regirt haben« (Bibl. royale zu Brüssel cod. 14742.)[3]) findet sich bei Moena von Oberstein (1489—1525) die Eintragung: anno 1522 ist die taffel (pictura) auf dem hohen chor in summo altari bei dem weitberümten Meister Bruin bedingt zu mahlen und anno 1525 auffgehangen, kostet allein zu mahlen 247 goldgulden.

Diese kurze Notiz wurde durch werthvolle Funde in dem bisher unzugänglichen Essener Stiftsarchiv von Dr. P. Clemen[4]) auf's Glücklichste berichtigt und erweitert.

In dem uns nunmehr bekannt gewordenen Vertrage mit dem Essener Stifte vom 17. Juli 1522 verpflichtet sich Barthel Bruyn zur Zierde des Hochaltares zwei gröfsere und zwei kleinere Flügeltafeln sowie die Flügel der Predella mit Gemälden zu schmücken. Als Preis wurde die Summe von 300 Gulden festgesetzt und gleichzeitig ausgemacht, dafs die Bilder innerhalb zweier Jahre vollendet sein sollten.

Am 20. Dezember 1525 stellt dann der Künstler dem Essener Stift eine Generalquittung aus über den Empfang von 380 Gulden 16 alb. für die Gemälde des Hochaltares und 21 Gulden für drei seidene karmesinfarbene Fahnen, die er „mit bylden gemalt . . . und myt golden blomen overguylt" hatte. Als Donatorin findet sich aber in dem Akkord nicht Monika von Oberstein sondern Margaretha von Bichlingen genannt, welche der Maler auch auf seiner Darstellung der Geburt Christi verewigte.

Bruyn's Werk fand bei seinen Zeitgenossen die höchste Bewunderung, mehrere ältere Schriftsteller gedenken der Essener Tafeln mit grofsem Lob, so Georg Braun in seinem Städtebuch 1593 Bd. III p. 40 und Merian in der »Topographia Westphaliae« p. 25.

Und in der That hat der Künstler sein Wort gehalten, wenn er versprach die Gemälde „truwelich mit allem vleyss und syns besten vermogens" zu vollenden, sie sind sein Meisterwerk geworden.

Von dem reichen Bilderschmuck des Essener Altares blieben uns leider nur zwei beiderseitig bemalte Tafeln erhalten, zwei weitere Flügel, welche nur zur Passionszeit am Altar prangten, wurden vor einigen Jahren von ungeschickter Hand vernichtet. Die noch vorhandenen Gemälde befanden sich auch nach ihrer Restauration durch Professor Büsen 1839 in bedauerlichem Zustand. Sie werden nun von Batzem in Köln wiederhergestellt und sollen demnächst den Platz ihrer ursprünglichen Bestimmung auf dem Hochaltar wieder einnehmen.

Die Aufsenseiten der Flügel enthalten die Bilder Christus am Kreuze und die Klage um den göttlichen Leichnam. Der Meister bemühte sich hier, seine Figuren zu geschlossenen Kompositionen zusammenzufassen, den Vorgang deutlich und ergreifend zu vergegenwärtigen. Unter bewölktem Himmel hängt die edle Gestalt des Erlösers am Kreuzespfahl. Links sinkt Maria ohnmächtig in die Arme des Lieblingsjüngers Johannes, Maria Salome betrachtet den Schmerz der Gottesmutter mit inniger Ergriffenheit. Zu den Füfsen des Crucifixus kniet Magdalena mit inbrünstigem Gebet, Kriegsknechte und Pharisäer beschliefsen rechts die Gruppe.

Im Hintergrunde breitet sich eine wilde Landschaft aus mit mächtigem Felsenthor, durch welches der Zug sich dem Richtplatze naht. An einem einsamen vom Sturm zerzausten Baum hat sich Judas erhängt.

[3]) Vgl. Dr. O. Seemann in den »Beiträgen zur Geschichte von Stadt und Stift Essen« Heft V (1883). P. Clemen »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« Bd. II S. 258.

[4]) Vgl. P. Clemen im »Repertorium für Kunstwissenschaft« Bd. XV (1892) S. 245.

Auf der zweiten Darstellung betrachtet Maria im Kreise ihrer Getreuen mit Johannes das schmerzvolle Antlitz des verstorbenen Heilandes. Magdalena küſst weinend die herabhängende Hand des Leichnams. Der abgezehrte Leib Christi in der Todesstarre ist überaus energisch modellirt; in dem ausdrucksvollen Antlitz der hl. Jungfrau schildert der Maler das stumme, erhabene Leid der Gottesmutter, die aus den geliebten Zügen des Sohnes die Gröſse des vollbrachten Erlösungswerkes ermiſst. In den Mienen der Umstehenden wird der Ausdruck der Trauer in mannigfachster Weise variirt.

Dem Charakter dieser Darstellungen entspricht auch die malerische Behandlung der Bilder. Die Farben erscheinen kräftig, körperlich. Besonders wirksam sind die verschiedenen rothen Töne, welche der Meister nebeneinander setzt.

Auf den Innenseiten der Flügel sehen wir rechts „die Anbetung der hl. Dreikönige", eine etwas zerstreute Komposition, aber ein Bild voll würdiger, gehaltvoller Köpfe, namentlich auch im Gefolge der Magier, dem der Künstler einige zeitgenössische Bildnisse beigesellt zu haben scheint. Die Madonna und das Christkind finden sich fast unverändert auf dem etwa gleichzeitigen Votivbilde des Herzogs von Cleve wieder (Berliner Galerie Nr. 639). Im phantastischen Pomp des ganzen Aufzuges, dem üppigen Ornament und der leuchtenden Landschaft spricht sich der Geist der vlämischen Renaissance besonders prächtig aus. — Den linken Flügel nimmt „die Geburt Christi" ein. Maria betet das göttliche Kind an, von dem ein Lichtschimmer ausgeht; Joseph tritt soeben staunend mit der Kerze heran. Um die Krippe aber hat sich eine Schaar Engelknaben zu einem himmlischen Orchester versammelt, mit Instrumenten schweben noch andere auf buntschillernden Fittichen herbei. (Reminiscenzen des Künstlers aus seiner früheren Darstellung desselben Gegenstandes für Peter van Clapis gemalt. Berlin, Samml. von Kaufmann.) Im Hintergrund der festlichen Halle kommen die Hirten zur Anbetung; in der Ferne der Landschaft bringt ihnen ein Engel die frohe Botschaft. Das Porträt der Stifterin hat der Meister links beigefügt, vor ihr auf der Steinbrüstung ihr Wappen. Beide Gemälde sind datirt. Bei der „Anbetung der Könige" findet sich die Jahreszahl 1525 auf einer Tafel in der rechten unteren Ecke, auf der „Geburt Christi" steht 1(5)24 (4 undeutlich) am Pfeiler über dem Haupte der Donatorin.

Die Schöpfungen Barthel Bruyn's erfreuen uns durch ein leuchtendes warmes Kolorit, holdselige Frauen- und Kinderköpfe. Die Gesichter sind von rundlicher Form. Die Augen stehen etwas schief und liegen nur unmerklich tiefer als die hohe Stirn, welche am unteren Rande von den schön geschwungenen Linien der hohen Augenbrauen begrenzt wird. Die Lider sind kräftig entwickelt, der lachende Mund mit vollen geschwungenen Lippen ist manchmal ein wenig geöffnet. Das Inkarnat ist frisch, etwas graurosig. Braunes oder röthliches Lockenhaar umwallt das liebliche Oval des Antlitzes.

Das Gewand ist oft streifig langgezogen und wird von reichen röhrenartigen Faltenwulsten vielfach gebrochen.

Den Hintergrund füllen romantische Gebirgslandschaften mit blauen Fernen, Burgen und Städten in engen Fluſsthälern.

Das Essener Altarwerk bezeichnet den Höhepunkt im Entwickelungsgang des jugendlichen Malers, in diesen Arbeiten konzentrirt der reifende Künstler alle Kräfte, um zu voller Beherrschung der Form und Technik zu gelangen.

Ein Antwerpener Maler, Joost van Cleve, der sogenannte Meister des Todes Mariä, hatte ihm bisher die Wege gewiesen. Ihm verdankt Bruyn das frische blühende Kolorit, die zarte durchsichtige Behandlung seiner Jugendwerke; manche seiner Kompositionen z. B. unser Crucifixus und Epiphanien klingen sogar direkt an Schöpfungen dieses Meisters an.

Gegen Ende der zwanziger Jahre folgt Barthel Bruyn dann einer Geschmacksrichtung, die ihn wie die ganze niederländische Schule ihren eigentlichen Zielen entfremdet. Rafael und Michel Angelo galten von nun an als die strahlenden Vorbilder. Bruyn, der die römische Kunst überhaupt nur aus zweiter Hand kennen lernte, büſste bei dieser Stilwandlung den besten Theil seiner Kunst, die Ursprünglichkeit, ein; nur im Bildniſs, in dem sich der Meister ohne Vermittler der Natur gegenüber sah, errangen auch seine späteren Arbeiten bleibende Bedeutung.

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

Gothischer Schrank vom Jahre 1425.

Mit Abbildung.


m Privatbesitze zu Münster i. W. befindet sich seit Kurzem der alte, beachtenswerthe Schrank, dessen Abbildung wir hier beifügen. Eine kurze Beschreibung möge zur Erläuterung dienen.

Der Schrank hat eine etwas gedrungene, prismatische Form; seine Höhe beträgt 143 *cm*, seine Breite 76 *cm*, seine Tiefe 33 *cm*. Die in Schnitzarbeit ausgeführten Verzierungen sind, abgesehen von einem kleinen ornamentalen Streifen oben an der linken Schmalseite, auf die Vorderseite beschränkt. Diese gliedert sich in zwei übereinander liegende Thüren, die oben von einem Kopfstücke zu beiden Seiten von ornamentalen Streifen eingerahmt werden. Das Kopfstück, etwas breiter als der übrige Schrank, enthält animalische Dekoration, nämlich vier stark bewegte phantastische Thiere, von denen eins an einem Ringe angebunden ist. Nach oben bildet eine Zinnenverkrönung den Abschlufs, nach unten eine Leiste mit der Reliefinschrift: *„datum domini mccccxxv in vigilia purificationis"*. Symmetrisch stilisirte Rebenranken mit Blättern und Trauben und als Schlufs oben je ein Thier nehmen die seitlichen Streifen ein. In der Füllung der oberen Thür ist die Verkündigung Mariä dargestellt; der Engel und Maria tragen je ein Spruchband mit den Worten: *„ave maria gratia plena"* und *„ecce ancilla domini"*. Zwei gothische Spitzbögen, deren Dreipafs durch ein Weinblatt gefüllt ist, bilden über der Szene eine Art Baldachin. Die Zwickel der Bögen links und rechts sind durch eine Rosette verziert; in dem mittleren erscheint eine zu Maria hinabfliegende Taube, das Symbol des hl. Geistes. Die Füllung der unteren Thür schmückt die thronende Gottesmutter, die eine Krone trägt und das Jesuskind auf ihrem Schoofse hält. Die Ränder des Thrones laufen in zwei Lilien aus. Darüber spannen sich zwei flache gothische Bögen, auf denen drei Engel ruhen; der links spielt die Geige, der mittlere ein Blasinstrument, der rechts eine Art Mandoline. Unter den Bögen und sich diesen eng anschliefsend läuft ein Spruchband mit den Worten: *„grot sis du mari"*.

Die Erhaltung des aus Eichenholz gefertigten Schrankes ist eine relativ gute zu nennen. Das Material zeigt noch durchweg eine feste Konsistenz. Der Zusammenhang der einzelnen Stücke hat sich nur wenig gelockert und liefse sich leicht wieder herstellen. Das Relief hat nur ein geringes von seiner Höhe und Schärfe eingebüfst. Leider ist das Schlofs der oberen Thür sammt dem Holze ausgesägt; möglich, dafs es von kunstvoller Arbeit oder sonst interessant war und die Begierde eines rücksichtslosen Händlers reizte.

Eine Eigenthümlichkeit des Schrankes ist seine Bemalung, von der bedeutende Reste zu Tage traten, als die dicke, weifse Tünche entfernt wurde, welche die ganze Oberfläche bedeckte. Die Blätter sind grün gehalten, die Trauben schwärzlich, der Grund roth. Die gleichen Farben sind für die figürlichen Reliefs verwandt worden. Es scheint diese Bemalung eine ursprüngliche zu sein.

Der Schrank stammt aus der Gegend von Hafsbergen im Osnabrück'schen und war im Besitz eines Bauern, der sein Schuhwerk darin aufbewahrte. Der bildliche Schmuck sowie auch die Inschriften machen es sehr wahrscheinlich, dafs sein erster Standort eine Kirche war. Die Echtheit ist ganz zweifellos.

Noch einige Worte über Stil und Werth des Schrankes. Der Stil der Thürfüllungen ist gothisch; dagegen erinnern die Ornamente des Kopfstückes und der Streifen noch an die romanische Periode; das gilt besonders von den Thieren. Solch' spätes Fortwirken romanischer Elemente erklärt sich aus dem konservativen Charakter der westfälischen Kunst. Auch muthet die ganze Form des Schrankes mit der Thurmzinnenkrone sehr alterthümlich an.

Der Verfertiger des Schrankes ist kein schlechter Meister gewesen; er hat mit einfachen Ornamenten geschmackvoll zu arbeiten gewufst und hat eine verständige Gliederung der Fläche erzielt. Der figürliche Schmuck beweist eine gute Hand und Sinn für Formen.

Was den Schrank besonders werthvoll macht, ist die genaue Datirung: er ist am 1. Februar 1425, dem Vorabende von Mariä Lichtmefs aufgestellt. Gothische Möbel aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. sind überhaupt nicht häufig; mit Jahreszahl und Tag versehene dürften aber zu den gröfsten Seltenheiten zu rechnen sein.

Münster. Albert Wormstall.



Schrank vom Jahre 1425 in Münster.

Vorlagen für Goldschmied-Gravirungen vom Meister E S.

Mit 3 Abbildungen.



Im Werk des Israhel van Meckenem beschreibt Bartsch unter Nr. 150 bis 157 eine Folge von acht Blättern, deren jedes sechs Runde in zwei Reihen nebeneinander enthält. Diese Blätter kommen selten intakt vor, meist sind sie auseinander geschnitten und nur fragmentarisch in einzelnen Runden erhalten. Für ihre grofse Verbreitung und Beliebtheit im XV. Jahrh. spricht der Umstand, dafs Israhel die Platten, wenn sie nicht mehr druckfähig waren, immer wieder aufstach und retouchirte, so dafs man bei der Mehrzahl (B. 150 und 153 ausgenommen) noch heut zwei bis drei verschiedene Etats nachweisen kann. Die Darstellungen sind fast ausschliefslich religiösen Inhalts: Szenen aus dem Marienleben und der Passion wechseln mit solchen aus den Legenden der Heiligen; ein Blatt enthält u. A. die vier Evangelistensymbole, ein anderes die zwölf Apostel und eines sogar vier Todtentanzbilder, beiläufig bemerkt, die frühesten gestochenen Darstellungen dieser Art.

Der niederdeutsche Stecher scheint sich bei Anfertigung dieser acht Blätter eine ältere oberdeutsche Folge zum Vorbild genommen zu haben, wenn er dieselbe auch keineswegs kopirt hat. Sie rührt von der Hand des vielseitigen und fruchtbaren Meisters E S her und scheint ebenfalls aus acht Blättern mit je sechs Runden bestanden zu haben. Passavant kannte davon nur sechs, die sich im Dresdener Kabinet, der reichsten Sammlung von Stichen des Meisters E S, befinden. Er führt die Blätter an zwei verschiedenen Stellen seines »Peintre-Graveur« auf, und zwar einmal unter den Arbeiten der Schule des Meisters E S und das andere Mal unter den anonymen Niederdeutschen. Dafs sie aber eigenhändige Arbeiten des E S sind, dem sie auch Frenzel[1]) zuweist, unterliegt keinem Zweifel und wird durch die Existenz zahlreicher minderwerthiger Kopien bezeugt.

Eine kurze Aufzählung der Stiche mit den danach bekannten Kopien möge hier Platz finden. Die Vertheilung der sechs Runde auf jedem der Blätter, von welchen drei (Nr. 5, 6 u. 8) diesem Aufsatz in Hochätzung beigegeben sind, ist diese:

a. b.
c. d.
e. f.

[1]) Naumann's »Archiv« I. 41, 62—67.

1. Szenen aus dem Marienleben: a) die Heimsuchung, b) die Geburt Christi, c) die Anbetung der Könige, d) der Tod Mariae, e) die Krönung Mariae, f) die Beschneidung. 97 : 70 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde: 30 *mm*. P. II. 87. 36 A. und 214. 17. Dresden. Paris (Rund b und f einzeln ausgeschnitten).

2. Szenen aus der Passion: a) das Gebet am Oelberg, b) die Gefangennahme, c) Christus vor Pilatus, d) die Geifselung, e) die Dornenkrönung, f) die Entkleidung. 100 : 70 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde 31 *mm*. P. II. 87. 35 B. und 214. 18. Lichtdruck von f in Gutekunst's »Auktionskatalog« Nr. 43.[2]) Dresden. Bologna (Rund b). Nürnberg (Rund f).

2 A. Kopien nach b, c, d, e. Durchmesser 31 *mm*. »Repertorium f. K.« XV. p. 480. 1—4. Brüssel.

2 B. Kopie nach e. Durchmesser 28 *mm*. Weig. u. Zest. II. 402. 485. Der Verbleib dieser schwachen Kopie, die nach dem Goldgrund und Kolorit zu schliefsen wohl aus einem Manuskript stammt, ist mir nicht bekannt. Bei der Auktion der Weigeliana (1872) erwarb sie Eugen Felix für 6 Thlr. und 1885 ging sie auf der Auktion Felix für 40 Mk. an Thibaudeau.

3. Szenen aus der Passion: a) die Kreuztragung, b) Christus am Kreuz, c) die Kreuzigung, d) die Kreuzabnahme, e) die Auferstehung, f) die Grablegung, 98 : 72 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde: 31 *mm*. P. II. 87. 35 C. und 214. 19. Dresden.

4. Szenen aus dem Leben Christi und Anderes: a) die Himmelfahrt, b) Gott Vater von Engeln verehrt, c) die Höllenfahrt, d) das jüngste Gericht, e) Mariae Himmelfahrt, f) die hl. Dreifaltigkeit. 99 : 71 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde 32 *mm*. P. II. 88. 35 D und 214. 20. Dresden. Die Darstellung im zweiten Rund (b) bezieht sich nicht, wie Heinecken[3]) glaubt,

[2]) Stuttgart (1891). Das Fragment wurde für 54 Mk. vom Germanischen Museum erworben. Es läfst als Wasserzeichen den Ochsenkopf erkennen, von dem eine Hornspitze erhalten ist.

[3]) »Neue Nachrichten« I. 299. 16.

auf das „Lasset die Kindlein zu mir kommen!" Es ist auch nicht Christus gemeint, dem die Engel dienen (vergl. Passavant a. a. O.), sondern der Schöpfer, den die Schöpfung verehrt. Der Typus Gott Vaters ist genau der gleiche wie auf der Krönung Mariae und der hl. Dreifaltigkeit (Blatt 1 e und 4 f). Wahrscheinlich handelt es sich um eine Illustration zum 148. Psalm.[4])

4 A. Kopie nach e. Durchmesser 31 *mm.* »Repertorium f. K.« XV. p. 481. 5. Brüssel.

5. Die zwölf Apostel sitzend: a) Petrus und Andreas, b) Jacobus major und Johannes, c) Jacobus minor und Philippus, d) Simon und Bartholomäus, e) Thomas und Mathias, f) Judas und Thaddäus. 114 : 75 *mm* Pl. Durchmesser der einzelnen Runde: 31 *mm.* B. X. 16. 14. P. II. 88. 35 E. und 215. 21. Dresden. Gotha. Wien, Albertina.[5]) Vgl. Abb. 1. Da Thomas mit der Lanze im Rund e vorkommt, kann der Meister E S im Rund f wohl nur Judas Thaddäus in zwei Apostel getrennt haben, wie er dies auch in der mit den Namen versehenen Folge bei B. 48 und 49 gethan hat. Dort erscheinen „S. iudas" und „S. tatheus" ebenfalls mit Säge und Walkerstange. — Es wäre eine dankenswerthe Aufgabe, die bisher in keiner Ikonographie zuverlässig angegebenen Attribute der Apostel einmal derartig festzustellen, dafs man jeden Einzelnen, auch wo der Name fehlt, mit Sicherheit benennen kann. Die Hälfte der Jünger Christi: Petrus, Andreas, Jacobus major, Johannes, Philippus und Bartholomäus ist an den stereotypen Beigaben von Schlüssel, Schrägkreuz, Pilgerstab, Kelch, Kreuzstab und Messer leicht zu erkennen, aber über die andere Hälfte gehen die Ansichten der Ikonographen mehr auseinander, als es bei der grofsen Anzahl der mit Namen versehenen Apostelfolgen in Bildern, Skulpturen, Stichen und Holzschnitten gerechtfertigt erscheint.[6])



Abb. 1. Die zwölf Apostel. Kupferstich von Meister E S. Dresden.

5 A. Gegenseitige Kopie nach 5. 102:76 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde: 31 *mm.* P. II. 88. 35 Kop. Dresden.

5 B. Gegenseitige Kopien nach b, d, f. Durchmesser: 31 *mm.* Unbeschrieben. Nürnberg. Diese erst kürzlich vom Germanischen Museum erworbenen Kopien sind von besserer Zeichnung als die Kopie 5 A und vielleicht von derselben Hand wie die allerdings nicht gegenseitigen Kopien-Fragmente 2 A und 4 A. Ihre Erhaltung ist leider sehr schlecht und sie scheinen nach der Bemalung aus einem Manuskript zu stammen.

6. Verschiedene Heilige und Anderes: a) SS. Gregor (?) und Hieronymus, b) SS. Bonifacius (?) und Stephanus, c) SS. Antonius und Christoph, d) SS. Sebastian und Ewald (?), e) SS. Johannes Bapt. und Karl der Grofse (?), f) der Kindermord zu Bethlehem. 101 : 71 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde: 31 *mm.* P. II. 88. 35 F. und 215.

[4]) „Alleluja. Laudate Dominum de caelis: laudate eum in excelsis. Laudate eum omnes angeli eius: laudate eum omnes virtutes eius. Laudate eum sol et luna: laudate eum stellae et lumen. Laudate eum caeli caelorum: et aquae omnes, quae super caelos sunt, etc. etc."

[5]) Passavant erwähnt p. 88 neben dem Wiener Exemplar auch eins in London, wo der Stich indefs fehlt.

[6]) Vgl. das hierüber im Jahrg. IV dieser Zeitschrift Sp. 369—370 Gesagte.

22. Dresden. Vgl. Abb. 3. Aufser diesen sechs Blättern wird die einstige Existenz eines siebenten durch das Vorhandensein eines Fragmentes davon in Basel und einer gegenseitigen Kopie des verschollenen ganzen Blattes in Aachen bezeugt. Ich habe darüber schon im »Repertorium f. K.«[7]) berichtet und reihe es daher hier ohne Kommentar ein:

7. Verschiedene Darstellungen: a) die sitzende Madonna, b) St. Michael, c) ein Engel mit dem hl. Schweifstuch, d) das Gotteslamm, e) St. Georg, f) St. Martin. Durchm. der einzelnen Runde: 30 *mm.* »Repert. f. K.« XII. p. 355 Anm. 11. Basel (Rund a).

7 A. Gegenseitige Kopie nach 7. 97 : 67 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde: 30 *mm.* P. II. 92. 48. »Repert. f. K.« XII. 355 und XIV. p. 113. 1. Aachen. Von derselben Hand wie die gegens. Kopie 5 A.

7 B. Die 6 Runde sind ferner gleichseitig nach dem verlorenen Original kopirt auf einem Stich der Albertina in Wien P. II. 91. 44, der aufserdem noch die vier Evangelistensymbole nach der Patene von 1466, die Madonna als Himmelskönigin und den hl. Christoph nach dem Johannes auf Pathmos von 1467, endlich SS. Christoph und Antonius nach Blatt 6 (Rund c) der vorstehenden Folge enthält, somit die Benutzung von vier verschiedenen, theilweise bezeichneten und datirten Stichen des Meisters E S erkennen läfst.

Im vergangenen Sommer fand ich endlich ein bisher unbekanntes achtes Blatt in der jetzt in den University Galleries zu Oxford aufbewahrten Douce Collection, wo es dem Israhel van Meckenem zugeschrieben wurde.[8]) Es stellt wie Blatt 5 die zwölf Apostel, aber nicht sitzend, sondern stehend dar. Die Anordnung ist auf beiden Blättern, die hier zum ersten Mal reproduzirt sind, die gleiche, nur enthält das Rund f in Oxford Mathäus mit der Hellebarte neben Judas Thaddäus.



Abb. 2. Die zwölf Apostel Kupferstich von Meister ES. Oxford.

8. Die zwölf Apostel stehend: a) Petrus und Andreas, b) Jacobus major und Johannes, c) Jacobus minor und Philippus, d) Simon u. Bartholomäus, e) Thomas u. Mathias, f) Mathäus und Judas Thaddäus 100 : 71 *mm* Pl. Durchm. der einzelnen Runde: 30 *mm.* Oxford. Vgl. Abb. 2.

Der Meister ES hat aufser dieser Folge auch ein gröfseres Blatt mit 18 Runden gestochen, das ich der Vollständigkeit halber hier anreihe. Die etwas kleineren Runde sind zu je 3 in 6 Reihen untereinander vertheilt:

9. Die Passion Christi, die vier Kirchenväter u. zwei Heilige: a) das heil. Abendmahl, b) das Gebet am Oelberg, c) die Gefangennahme, d) Christus vor Herodes, e) die Geifselung, f) die Dornenkrönung, g) Christus vor Pilatus, h) die Kreuztragung, i) Christus am Kreuz, k) die Kreuzabnahme, l) die Grablegung, m) die Auferstehung, n) St. Gregor, o) St. Hieronymus, p) St. Eligius, q) St. Ambrosius, r) St. Augustinus, s) St. Bernhard (?). 168 : 109 *mm* Bl. Durchmesser der einzelnen Runde: 26 *mm.* »Repertorium f. K.« XII. p. 353. 1—18. Berlin. München.

[7]) Bd. XII. p. 355 Anm. 11 und XIV. p. 113. 1.

[8]) Israhel's Stich B. 157 zeigt ebenfalls die Apostel paarweise stehend in 6 Runden, doch bietet er mit dem des Meisters E S keine erkennbaren Berührungspunkte.

9A. Kopien nach a—m, nur die nach i im Gegensinne des Originals. Durchmesser der einzelnen Runde: 26 *mm.* »Repertorium f. K.« XII. p. 353. 1—12. St. Gallen, Stiftsbibliothek.

Die Entstehungszeit dieser Stiche fällt, nach ihrer technischen Behandlung zu schliefsen, an das Ende der Thätigkeit des Meisterrs E S, d. h. in die Jahre 1466—1467. Sie dienten offenbar einem doppelten Zweck. Zunächst waren sie wie die köstliche Patene von 1466 und verschiedene Ornamentstiche als Vorlagen für Gravirungen der Goldschmiede bestimmt, die aus der bunten Menge der Darstellungen wählten, was sie an Szenen aus der heiligen Geschichte oder an Einzelfiguren von Heiligen zum beziehungsreichen Schmuck ihrer Kruzifixe, Monstranzen, Patenen oder Kelche brauchten. Sodann konnten die Runde einzeln ausgeschnitten in die Gebetbücher eingeklebt und — ein billiger Ersatz der kostspieligen Miniaturen — kolorirt werden. Ihrer Kleinheit wegen liefsen sie sich mitunter gar in die gemalten Initialen einfügen. Für diese Verwendung der Stiche haben sich Beispiele erhalten:



Abb. 3. Verschiedene Heilige und Kindermord. Von Meister E S. Dresden.

Auf den zehn gravirten Füllungen eines Reliquiars im Münster zu Ueberlingen, welche meist Passionsszenen nach Schongauer's Stichen enthalten, finden sich auch drei Figuren aus dem vorerwähnten Blatt 9 des Meisters E S, nämlich die Gestalt Christi von der Geifselung und Dornenkrönung (e und f) und der erwachenden Krieger links von der Auferstehung (m).[9] Obwohl mir nur dies eine Beispiel einer Benutzung der Vorlagen des Meisters E S durch den gravirenden Goldschmied bekannt geworden ist, bin ich doch überzeugt, dafs sich noch mehr Fälle nachweisen lassen werden, wenn erst die Fachleute auf dem weiten Gebiet des Kunstgewerbes den damit in enger Wechselbeziehung stehenden ältesten Kupferstichen gröfsere Beachtung schenken, als es bisher der Fall gewesen ist.

Gravirungen nach anderen als den vorgenannten Stichen des Meisters E S lassen sich noch in vielen Sammlungen nachweisen. So sah ich, um nur einige Beispiele anzuführen, bei Mr. A. W. Franks in London einen silbervergoldeten Becher mit Figuren von vier verschiedenen E S-Stichen.[10]) Zwei Darstellungen aus der Passion B. 15—26 (Dornenkrönung und Auferstehung) finden sich auf den gravirten Flügeln eines Hausaltärchens in Salzburg,[11]) die grofse Darstellung des Gekreuzigten P. 133, in freier Weise verwendet, auf der gravirten Zunftkanne der Bäcker zu Breslau von 1497 im Museum Schlesischer Alterthümer daselbst.[12]) Ebenda ist die Madonna auf

[9]) Vgl. »Repert. f. K.« XII. p. 355.

[10]) Dies prächtige Stück, auf das mich Mr. Lionel Cust vom British Museum freundlichst aufmerksam machte, gehörte bis 1891 Mr. Montague Guest, der es in Norwegen gefunden haben soll. Der Becher enthält Simson dem Löwen den Rachen aufreifsend und das Weib von Thimnath nach B. 6, das Liebespaar links und den Narren hinter dem Brunnen nach dem kleinen Liebesgarten P. 81 u. 86, das Paar rechts von den Schachspielern P. II. 67. 7. und die Thier-Dame aus dem kleinen Kartenspiel L. 13. 3.

[11]) Vgl. »Repert. f. K.« IX. p. 154 Anm. 5.

[12]) Abgebildet bei A. Schulz »Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh.« Fig. 168.

der Schlange P. II. 85. 22. in eine hl. Dorothea (?) verwandelt, die hl. Katharina P. II. 94. 65. und die hl. Barbara, Ottley 81** kopirt; auch die Apostel Jacobus major und Mathias (Letzterer freier und von der Gegenseite dargestellt) aus dem Stich P. 159 finden sich unter den zahlreichen gravirten Heiligengestalten. Der achttheilige Fufs einer gothischen Monstranz in der Pfarrkirche zu Bozen [13]) enthält die Evangelisten-Symbole und Kirchenväter von der Patene P. 165 im Gegensinne des Vorbildes, und auf der vergoldeten Kupferplatte an einem Kästchen der Sammlung Milani finden sich ziemlich rohe gegenseitige Kopien der hh. Barbara und Ursula P. 181 und 185.[14]) Auf einem runden silbernen Reliquienbehälter des Hohenzollern'schen Museums in Sigmaringen (Kleinodienschrank, Kat. Nr. 111) ist die hl. Veronika (Nagler »Künstlerlexikon« IX. 27, 121) gravirt. Andere kunstgewerbliche Gegenstände lassen nach dem Stil ihrer Gravirungen die Benutzung verschollener Stiche des Meisters E S mehr oder minder deutlich erkennen, so z. B. ein 1893 auf der Würzburger Ausstellung befindliches Reliquienkreuz mit S. Anna selbdritt und den hh. Ursula, Barbara, Katharina und Dorothea [15]) und eine gothische Schüssel im Domschatz zu Hildesheim, auf welcher die sitzende Madonna im Mittelrund unverkennbar auf ein Vorbild des E S zurückgeht.

Von den 66 oben genannten Runden fand sich die Madonna (7a) in einem Buchdeckel. Als Gebetbuchillustrationen im eigentlichen Sinne dienten wahrscheinlich die drei Runde der Kopie 5 B im Germanischen Museum, da sie kolorirt und von einem gemalten Rand umgeben sind. Wie es scheint sind nach einem verlorenen Rund derselben gegenseitigen Kopie die Apostel Andreas und Petrus in den unfertigen Miniaturen des Gebetbuches Herzogs Eberhard im Barte auf der Königl. Bibliothek zu Stuttgart (Brev. Q. 1) fol. 42 verso oben links leicht vorgerissen, ein Beweis, dafs die Vorlagen des E S gelegentlich auch von den Miniatoren mit der Hand kopirt wurden. Endlich finden sich die zwölf Kopien 9 A der Stiftsbibliothek zu St. Gallen in die Initialen eines handschriftlichen Gebetbuches von 1483 (Ms. 479) eingeklebt und von einem so dick aufgetragenen Kolorit bedeckt, dafs sie im »Katalog der Handschriften« (p. 643) für Miniaturen gehalten werden.

Auch die Eingangs erwähnten Runde der 8 Vorlageblätter Israhel's van Meckenem haben theilweise zum künstlerischen Schmuck von Handschriften gedient. Ihrer 11 finden sich eingeklebt in die Initialen einer Handschrift der Universitätsbibliothek zu Lüttich,[16]) und das British Museum besitzt 10 Runde, die aus einem früher Drugulin gehörigen Gebetbuch stammen[17]) sowie 3 andere, die noch auf den Seiten eines auseinandergeschnittenen flämischen Breviers in den gemalten Initialen kleben.[18])

Dresden. Max Lehrs.

[13]) Abgebildet im »Album mittelalterlicher Kunstwerke aus Tirol« Heft I, Blatt II, Fig. a.

[14]) Abdrücke davon in Darmstadt, Frankfurt und Weimar. Vgl. »Jahrb. d. preufs. K.-S.« IX. p. 239.

[15]) Kat. Nr. 300. Eine Abreibung verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Marc Rosenberg in Karlsruhe.

[16]) Vgl. »Repert. f. K.« XV. p. 477. 3—5.

[17]) B. 150 d, 151 c, 152 b, 154 c, e, f und 155 b, c, e, f.

[18]) B. 156 e, f und 157 a.

Ueber die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik.

II.

3. Die Ausmalung des Chores.



Zwei Angelpunkte sind durch die bisherige Untersuchung für die Dekoration festgestellt: Die Apsis oder das mittlere Chorfenster erhält ein grofses, von Weitem erkennbares Bild, in den Triumphbogen kommt das Bild des Gekreuzigten, unter letzterem werden die Bilder der Verkündigung passend angebracht. Für die übrigen Wände und Fenster des Chores wird mehr Freiheit bleiben.

Geistreich ist die Dekoration des Chores von S. Vitale zu Ravenna. Sie ist um so werthvoller, weil kein zweites Chor seine altchristlichen Malereien oder Mosaiken vollständig erhalten hat. Oben in der Apsis führen zwei Engel den hl. Vitalis und den Bischof Eclesius zu dem auf der Weltkugel thronenden Heiland, damit der Bischof die von ihm erbaute Kirche opfere, der Heilige aber die Krone des Lebens erhalte. Im unteren Theile der Chorwände finden wir auf der Männerseite

Kaiser Justinian und Maximian, den Nachfolger des Eclesius, auf der Frauenseite die Kaiserin. Alle drei sind umgeben von ihrem Gefolge und bringen kostbare Altargeräthe. Die so schon in vier Hauptfiguren zur Darstellung gebrachte Idee des Opfers wird weiter entwickelt in vier Szenen; denn in der Mitte der Seitenwände opfert Abel sein Lamm, Melchisedech Brod, Abraham bringt den drei Engeln wiederum ein Lamm und will Gott, dem Herrn, seinen Sohn Isaak hingeben. Oben im Gewölbe tragen dann vier, zwischen herrlichen Ranken stehende Engel einen Kranz, worin wir das Lamm Gottes erblicken. Alles steht offenbar in Beziehung zum eucharistischen Opfer des Altares. Den obern Theil der Seitenflächen nehmen die Evangelisten, ihre Symbole und vier Propheten ein. In der Laibung des Chorbogens endlich sind die Brustbilder Christi, seiner zwölf Apostel sowie der hh. Gervasius und Protasius in Medaillons eingefügt.

Die Bilder der Opfer Abels, Melchisedechs und Abrahams sind in ähnlicher Art im Chor von S. Apollinare in Classe bei Ravenna geschildert. Da heute der Hochaltar fast stets auch Sakramentsaltar ist, und da die sakramentalen Andachten viel häufiger geworden sind, dürfte es wohl angezeigt sein, im Chore mehr als bisher auf das hl. Mefsopfer und die beständige Gegenwart Christi Rücksicht zu nehmen. Es würden demnach die prophetischen Stellen und Vorbilder des Alten Bundes, die auf das heiligste Sakrament sich beziehenden Berichte der Evangelisten, entsprechende Züge aus der Geschichte der Kirche und der Heiligen und hie und da wenigstens die im Morgenlande so oft dargestellte „göttliche Liturgie"[1]) auf den Wänden und im Chore zu verwenden sein. Dabei wird man leicht auch für die Patrone der Kirche, der Stadt und der Gegend einen passenden Platz finden. Bietet ihre Lebensbeschreibung eine Beziehung zum heiligsten Sakrament, so wird sich alles leicht machen. Ist jene Beziehung nicht vorhanden, so darf das nicht abhalten, ihnen im Chor einen passenden Ehrenplatz zu suchen. Man wird einwenden, durch solches Anbringen der Schutzheiligen werde die Einheit des sakramentalen Cyklus gestört. Man wird sich zur Begründung dieses Einwandes auf die Nothwendigkeit einer streng logisch und systematisch zugeschnittenen Schablone stützen. Die Vorzeit hat sich aber bei Ausmalung von Kirchen stets eine gröfsere Freiheit gewahrt und sich dadurch vor Langeweile geschützt. Wer nur einem Gesichtspunkte gerecht werden will, wird andere berechtigte Forderungen unerfüllt lassen, also empfindliche Lücken schaffen; der Logik wird er entsprechen können, auf Poesie und Reichhaltigkeit jedoch verzichten müssen.

1) »Handbuch der Malerei vom Berge Athos«, Trier 1855, S. 232 ff.

4. Ausstattung des Mittelschiffes.

Wie nahe liegt die Versuchung, das Chor als Ende des Mittelschiffes zu behandeln, also dem Cyklus des Schiffes im Chore, in dessen Apsidengewölbe oder gar in dessen Fenstern, einen Abschlufs zu geben. Die Vorzeit hat bei ihren Malereien gerne das Mittelschiff als Ganzes, stets aber als für sich bestehenden Raum behandelt. Am schärfsten ist das in S. Apollinare nuovo in Ravenna betont; denn dort zieht oben im Mittelschiff auf der Epistelseite eine Prozession heiliger Jungfrauen zum Chore hin, während auf der Evangelienseite heilige Männer sich dem Altare nähern. Und doch fanden die beiden Glieder dieser grofsartigen Prozession nicht im grofsen, jetzt verschwundenen Christus der Chorapsis ihren Zielpunkt. Der Mosaizist setzte vor das Chor, an das Ende des Mittelschiffes auf die Frauenseite ein von vier Engeln begleitetes Bild der thronenden Gottesmutter, auf die Männerseite aber den ebenfalls zwischen vier Engeln thronenden Heiland. So gehen die Jungfrauen zu Maria, die Männer zu Christus. Die beiden Zielpunkte des Zuges bleiben aber im Mittelschiff.

Eine ähnliche Prozession malte Flandrin, einer der bedeutendsten französischen Künstler der letzten Zeit, auf die Wände des Mittelschiffes von S. Germain des Prés zu Paris. Wenn die Oberfenster Einzelgestalten von Heiligen erhalten, ist jene in Ravenna begonnene, in der Allerheiligenlitanei liturgisch fixirte Idee festgehalten. Man wird freilich in gothischen Kirchen ohne Querhaus, in denen die obere Fensterreihe von Westen bis Osten eine architektonisch zusammengehörende Vielheit bildet, Vertreter der einzelnen Klassen der Heiligen in jene Fenster setzen dürfen und im Ostchore mit der zwischen Maria und Johannes d. T. (oder Petrus oder Joseph) gestellten Figur Christi schliefsen können. In diesem Falle sind oben

Schiff und Chor ikonographisch nicht von einander getrennt.

Seit Alters werden bei der Weihe einer Kirche auf die Wände dort zwölf Kreuze gemalt, wo der Bischof sie mit Chrisma gesalbt hatte. Vor den Kreuzen befestigte man Leuchter, deren Kerzen bei festlichen Gelegenheiten brannten. Die alten Liturgiker sahen in den Kreuzen und Lichtern die Sinnbilder der Apostel und ihrer Lehren.[2]) Oft hat man nun bei diesen Kreuzen auch noch die Bilder der Apostel angebracht, z. B. in Vordernberg in Steiermark. Ja man ging noch weiter und malte neben jeden Apostel jenes Glaubensgeheimnifs, welches in dem ihm zugeschriebenen Artikel des Credo gelehrt wird. Dies geschah z. B. in der bereits oben erwähnten Kirche zu Heinrichs bei Suhl. In Partenheim in Rheinhessen sind die Apostel mit dem Credo im Gewölbe dargestellt,[3]) in der Kirche zu Ameneharads-Rada[4]) auf den Wänden des Mittelschiffes. In zahlreichen Kirchen stellte man an den Pfeilern oder an den Säulen des Mittelschiffes die Figuren der Apostel auf, in anderen malte man sie wenigstens hin. Freilich werden die Weihekreuze an den Wänden angebracht, und so würden die Bilder der Apostel mit ihren Artikeln eigentlich in die Seitenschiffe gehören. Weil aber die Säulen, worauf ja der ganze Kirchenbau ruht, Sinnbilder der Apostel sind, weil das Credo als Hauptsache einen Ehrenplatz verdient, und man überdies die Apostel nicht zweimal anbringen kann, wird es in den meisten Fällen gerathen sein, Säulen, Wände, hier oder da auch die Gewölbe des Mittelschiffes mit den Darstellungen der Apostel und der im Credo betonten Geheimnisse zu zieren.

Hat man mehr als zwölf Pfeiler oder Stellen, so ist der überzählige Raum leicht zu füllen mit den Gestalten der Evangelisten, Kirchenlehrer und Patrone. Den Glaubensartikeln entsprechende Szenen würden sich leicht, als Anhang zum Credo, aus den Geboten, Gebeten oder der Kirchengeschichte anreihen lassen.

[2]) »St. Gregorii Magni liber sacramentorum. Ordo ad ecclesiam dedicandam«, Migne, Patrolog. LXXVIII col. 157, cfr. col. 419 nota 558; »Petri mianiDa sermo« 69 et 72, l. c. CXLIV col. 900 et 908; »Ivonis Carnotensis sermo« 4, l. c. CLXII col. 534; »Durandi rationale« lib. I c. 6 n. 27 s. etc.

[3]) Schneider im »Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine« (1874) V n. 3.

[4]) Maldegren a. a. O. Tafel 14 f.

Wer statt der systematisch geordneten Artikel des Glaubensbekenntnisses eine rein geschichtliche Reihenfolge vorzieht, darf sich auf ältere und wohl auch zahlreichere Beispiele berufen. Man kann, wie in Oberzell auf der Reichenau, Szenen aus dem öffentlichen Leben Christi schildern,[5]) wie in S. Martino (Apollinare nuovo) in Ravenna zum öffentlichen Leben die Leidensgeschichte hinzunehmen, oder wie in S. Marco zu Venedig und in Monreale das ganze Leben Christi darstellen lassen. In S. Maria Maggiore zu Rom ist nur die Geschichte Abrahams, Isaaks, Jakobs, Moses' und Josuas gegeben. Besser würde es sein, auf der Epistelseite Szenen aus dem Alten Bunde, auf der Evangelienseite solche aus dem Neuen Bunde zu bieten. Dies war z. B. in S. Peter der Fall. Noch heute sind in der schwedischen Kirche Bjeredjö auf der Evangelienseite sieben im XIII. Jahrh. gemalte Szenen aus der Geschichte der Stammeltern und des Moses, auf der Epistelseite eben so viele aus Christi Leben erhalten. In S. Savin hat man die Bilder aus dem Alten Bunde in die Gewölbe, jene der Apokalypse in der Vorhalle, einige der Leidensgeschichte in die Tribüne gemalt.[6])

Wenn ich eben vorschlug, die Szenen aus dem Neuen Bunde auf die nördliche Wand, nicht, wie dies früher Sitte war, auf die südliche zu setzen, so geschah dies, weil sie heute als Evangelienseite gilt. Es scheint doch passend, sich nach dieser neuen Bezeichnung zu richten und Bilder des Alten Bundes dort anzubringen, wo die Abschnitte aus den Schriften des Alten Bundes ausschliefslich verlesen werden. Solche Abweichungen von der alten Ikonographie darf man sich wohl aus wichtigen Gründen gestatten. Jene Geschichten werden vorzugsweise zu schildern sein, welche in den kirchlichen Perikopen vorkommen; denn auf sie legt die Kirche das meiste Gewicht und sie sind dem Volke verständlicher. Viele mittelalterliche Kirchen gehörten Ordensleuten oder Stiftsgeistlichen

[5]) Vgl. die werthvolle Publikation von Kraus »Die Wandgemälde der St. Georgskirche u. s. w.«, Herder, Freiburg 1884. Ueber die Cyklen Karolingischer Kirchen vgl. Schlosser „Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst", Quellenschriften. Neue Folge IV. 321 f.; Leitschuh »Geschichte der Karolingischen Malerei«, Berlin 1894 S. 54 f. u. s. w.

[6]) Maldegren Tafel 4—6; Mérimée »Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin«, Paris 1845; Gélis-Didot et Laffillée »La peinture décorative«, Paris 1892.

und durften darum Bilder bringen, welche nur für theologisch Gebildete berechnet waren. Andere Gotteshäuser erhielten Bilder, welche damals und dort ansprachen, weil sie verstanden wurden. Aber passen sie darum auch für uns? Mufs man nicht für unsere heutigen Pfarrkirchen malen und meifseln, was ihrem Volk in unserm Jahrhundert nützlich und erbaulich ist? Wie ehedem sollen Bilder vorzüglich eine Biblia pauperum sein, d. h. dem katholischen Volke den Inhalt der Bibel veranschaulichen und nahe bringen. Darum möchte ich in der Regel das Mittelschiff, so viel als möglich, für Darstellungen aus der hl. Schrift vorbehalten. Freilich gibt es nicht wenige gothische Kirchen, auf deren Mittelschiffwänden Malereien überhaupt keinen Platz finden. Da ist man freilich genöthigt, die Seitenschiffe zu benutzen, um dort Bilder anzubringen auf den Wänden oder in den Fenstern. Ob die Gewölbe Bilder erhalten sollen, hängt von manchen Umständen ab. Es empfiehlt sich um so weniger, je reicher die Wände bemalt sind. Das Auge will einen Ruhepunkt haben. Wo die Gewölbe nur Ranken, Sterne oder verhältnifsmäfsig einfache Bilder, nur eine Figur, z. B. Evangelisten oder deren Symbole, erhalten, wird man gut thun, die Schlufssteine reich zu behandeln, aber doch so, dafs ihre Bildwerke nach einer geschickten Polychromie leicht erkennbar bleiben.[7])

Im Mittelalter ward, wenigstens in Deutschland, der Stammbaum Christi sehr häufig auf die flache Decke und in die Kappen der Gewölbe gemalt. Er empfiehlt sich, weil man grofse, fast beliebig viele und im Kostüm wechselnde Figuren zur Verfügung hat: Patriarchen, Könige und spätere Stammhalter, auch sogar die bei Matthäus genannten Frauen. Man kann die Figuren dekorativ behandeln und ist nicht gezwungen, durch feinere Ausführung sie zu individualisiren. Dazu kommt noch der Vortheil, dafs reiches Rankenwerk zur Verbindung der einzelnen Figuren und Füllung der Lücken nicht nur erlaubt, sondern sogar erforderlich ist. Bekannt ist die mustergültige Decke von St. Michael in Hildesheim, welche Evangelisten, Propheten u. a. zum eigentlichen Stammbaume hinzufügt.

Im späteren Mittelalter liebte man Engel mit den „Waffen" d. h. Leidenswerkzeugen Christi in die Kappen zu malen. Man kann leicht diesem Gedanken entsprechend in Marienkirchen Engel mit den Sinnbildern der Gottesmutter anbringen, oder sich mit Sinnbildern ohne tragende Engel begnügen. Für letzteres bietet die lauretanische Litanei bekannten Stoff. In der schwedischen Kirche zu Amenehards-Rada hat ein Maler des XIV. oder XV. Jahrh. das Gewölbe mit Medaillons gefüllt, worin er allerlei phantastische Thiere stellte. Er begann seine Reihe mit einem Bilde, worin Gott der Vater Bäume und Fische hervorbringt und einem zweiten, worin er Vierfüfsler schafft. In den folgenden zeigt er „die Wunder der Schöpfung" d. h. die im Mittelalter so beliebten Gestalten, die aus Theilen von allerlei Thieren und Menschen zusammengesetzt wurden. Vielleicht könnte aber ein geschickter Maler hieran anknüpfend die Schöpfungstage zum Vorwurfe seiner Gewölbedekoration machen, zu deren Darstellung das Mittelalter kostbares, leider heute fast vergessenes Material liefert.

Die oft sehr niedrig liegenden Gewölbe der Krypten und Seitenschiffe verlangen dringend nach Malereien, weil sie mit der Wand fast zu einem Ganzen zusammenwachsen. So hat denn auch z. B. in Assisi die Krypta, wenigstens über dem Grabe des hl. Franziskus, sehr reiche Malereien. Die Oberkirche bietet abwechselnd Sterne auf blauem Grunde und Figuren, von Engeln getragene Medaillons mit Brustbildern oder grofse Einzelfiguren. Das Gewölbe der von Giotto so prachtvoll ausgemalten Kapelle der Arena zu Padua hat nur wenige Medaillons mit Halbfiguren, weil die Wände so reich bemalt sind. Dagegen zeichnen sich in Italien alle ausgemalten Kirchen dadurch vor den unsern aus, dafs sich viele breite und kunstreiche, oft mit Figuren besetzte Bänder an alle Ränder und neben die Gurte und Rippen legen. Die in unsern Kirchen mafslos vervielfältigten Schablonenmuster sind dort nicht zu finden und langweilen darum auch nicht.

In gröfseren Kirchen wird es nicht schwer sein, um die Kanzel herum den Cyklus zu unterbrechen und eine auf die Predigt bezügliche Episode einzuschalten. Erhält die Kanzel Bilder, so verdienen die Propheten, Evangelisten und Kirchenväter, deren Worte von dort aus so oft wiederholt werden, eine Stelle. Ein oder das andere gröfsere Bild, z. B. der Bergpredigt, der Predigt des Jonas oder des hl. Paulus, wird die Bedeutung des Wortes Gottes passend hervorheben.

[7]) Vgl. diese Zeitschrift 1889 Sp. 247 f. Ein weiterer Artikel wird folgen.

In die Nähe des Einganges den hl. Christophorus mit einem oder dem andern Patron eines guten Todes zu setzen,[8]) wird durch das Beispiel unserer Vorfahren nahe gelegt. Die Gnade einer seligen Sterbestunde ist so wichtig, der Leichtsinn vieler Menschen so grofs, dafs eine solche Mahnung an den Tod gewifs von Nutzen ist. Da wir heute stets beim Eingange ein Weihwassergefäfs aufzustellen gewohnt sind, würde es sicherlich zu empfehlen sein, es sorgfältig auszuführen und durch ein kleines Bild die gewünschte Gesinnung zu kräftigen.

5. Ausstattung der Seitenchöre.

Verlangen im Hochchore der Hauptaltar und der dort auf's Feierlichste vollzogene Gottesdienst eine bedeutende Darstellung des verherrlichten und des gekreuzigten Gottessohnes und Rücksichtnahme auf das heiligste Sakrament, so wird in den Seitenchören die Geschichte der Heiligen ihren Platz finden müssen. Da eines der Seitenchöre fast stets der seligsten Jungfrau gewidmet ist, wird sie in den Fenstern oder an den Wänden, in den Gewölben und Schlufssteinen zu verherrlichen sein. Auch die anderen Chöre werden sich nach ihren Altären zu richten haben. Möchte man aber doch mehr und mehr sich entschliefsen, nur das im Bilde dem Volke zu zeigen, was man auf der Kanzel als wahr erzählen oder vorbringen kann. Wir sind doch so reich an Wahrheit, dafs es nicht nöthig ist, Malern zu erlauben, Wahrscheinlichkeiten oder gar erkannte Unrichtigkeiten in breitester Art zu schildern, weil sie darin ihrer Phantasie und ihrem zeichnerischen Talente mehr Spielraum bieten können.

Wie ein guter Redner nicht aus einer dogmatischen Predigt in eine Homilie, aus einer Festpredigt nicht in eine Katechese herabsteigt, so mufs auch in Fenstern und Gemälden eines und desselben Raumes der Grundton festgehalten werden. Wäre es richtig z. B. im Fenster die Geschichte des hl. Franziskus zu schildern, dann aber daraus, dafs er Ordensmann war, Veranlassung zu nehmen, auf den Wänden durch Bilder, welche zu ihm malerisch nicht in Beziehung gesetzt sind, die Armuth, die Keuschheit und den Gehorsam zu empfehlen? Giotto hat in Assisi das Rechte getroffen, wenn er in der Oberkirche bei 28 Darstellungen innerhalb der Legende des seraphischen Heiligen blieb. In der Unterkirche wandte er sich in den vier berühmten Gemälden des mittleren Gewölbes der Allegorie zu und schilderte die Ordensgelübde mit deutlicher Hinweisung auf denselben Heiligen. Freilich hat derselbe Giotto in den drei oberen Reihen der Arenakapelle zu Padua durch historische Gemälde das Leben Christi und Mariä geschildert, in der untersten aber Tugenden und Laster. Er hat aber die Geschichte malerisch, selbst durch die Farbe, strenge von den symbolischen Figuren getrennt. Man kann sich gewifs heute nicht genug hüten vor flachem Einerlei, aber eine bestimmte Einheit mufs in der Vielheit bleiben. Szenen aus dem Alten Bunde dürfen jedenfalls nicht einfach als gleichwerthig gemischt werden mit solchen aus dem Neuen. Aber hat man sie denn nicht in der Armenbibel zusammengestellt? Gewifs! aber stets so, dafs das Alte Testament als Schatten und Prophetie des Neuen erscheint. In dem »Speculum humanae salvationis« ist sogar jedes Ereignifs des Evangeliums von je zwei biblischen Typen und einem Vorbilde aus der Profangeschichte begleitet, aber so, dafs es stets den Vorrang behauptet. Nie sind von hervorragenden Meistern geheiligte Szenen aus der Bibel mit Thatsachen, die aus Legenden stammen, einfachhin vermengt worden, oder gar mit Szenen, die gar keinen geschichtlichen Hintergrund haben und vom Maler erfunden und erdichtet wurden. Fehlerhaft wäre es darum jedenfalls, um beim obigen Beispiel zu bleiben, wenn Jemand die Armuth durch ein neutestamentliches Bild, (z. B. die Krippe), den Gehorsam durch ein dem Alten Bunde entnommenes (z. B. das Opfer Abrahams), die Keuschheit durch eine Szene aus dem Leben der hl. Agnes oder des hl. Aloysius schildern wollte. Versuchte er das, so würde er überdies auch in einem weiteren Fehler gefallen sein, indem ja jene drei Ereignisse zu den evangelischen Räthen in mehr oder weniger entfernter Verbindung stehen. Abrahams Opfer hat ja z. B. zu dem Ordensgelübde des Gehorsams keine wesentliche Beziehung.

Hinsichtlich der Ausstattung der Seitenchöre ist der äufsere Chorumgang von Bourges mit seinen fünf Kapellen sehr lehrreich. Jede dieser Kapelle hat drei Fenster, neben jeder Kapelle befinden sich je zwei weitere Fenster im Umgange.[9]) In die zehn Fenster dieses

[8]) Vgl. diese Zeitschrift 1893, Sp. 159.

[9]) Alle abgebildet bei Cahier et Martin a. a. O.

Umganges hat man folgenden Stoff vertheilt: 1. die Geschichte des reichen Prassers, 2. die Auffindung der Gebeine des hl. Stephanus, des Patrons der Kathedrale, 3. die Parabel vom barmherzigen Samariter, 4. das Gleichnifs vom verlorenen Sohn, 5. die Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung. Bis hierhin reicht die Evangelienseite; auf der Epistelseite folgen: 6. das letzte Gericht, 7. die Apokalypse, 8. Christi Leiden und Auferstehung, 9. die Geschichte des hl. Apostels Thomas, 10. diejenige des ägyptischen Joseph.

Die fünf Kapellen zeigen in ihren fünfzehn Fenstern: I. Die Geschichten der hl. Maria von Aegypten, des hl. Nikolaus und einer anderen Büfserin, der hl. Magdalena, II. die Legenden der hh. Dionysius, Petrus und Martin, III. neuere Bilder, IV. die Geschichten der hh. Laurentius, Stephanus und Vincentius, also der drei berühmtesten hh. Diakonen, V. die Legenden der hh. Jakobus d. A., Johannes d. T. und Johannes d. E.

Eine Regel bleibt hier bestimmend: „Das mittlere Fenster jeder Kapelle ist dem Altarpatron zu widmen." Für die beiden anderen Fenster wählte man beliebte und bedeutende, aber entsprechende Stoffe. Im Umgange gehören Fenster 1, 3, 4 mit ihren Parabeln zusammen; 8, 7, 6 mit Christi Leiden und Auferstehung, der Apokalypse und dem Weltgericht bieten ebenfalls eine Folge. Das 9. Fenster schliefst sich an die V. Kapelle an; denn hier wie dort sind Legenden der Apostel gegeben. Wie weit steht aber das Fenster (2.) mit der Auffindung der Reliquien des hl. Stephanus von seiner Kapelle (IV.), worin sein Leben geschildert wird. Das 5. Fenster hat mehrere Szenen, die im 8. wiederkehren. Sollen wir diese Reihe nun als unsystematisch verurtheilen oder aus ihr lernen, nur nicht zu viel zu zirkeln und zu systematisiren? Bilder hübsch und chronologisch wie die zu einer ordentlichen Kompagnie aufgestellten Soldaten zu ordnen, entspricht freilich modernen Anforderungen. Ich zweifle nicht, dafs manche Leser dieser Systematisirung wohlwollend gegenüberstehen. Aber Wechsel, Poesie und Reichthum und Tiefe gehen dabei nur zu leicht verloren. Heute ist ein Pfarrer oft sehr zufrieden, auch wenn ein Maler ihm in ein Dutzend grofser Fenster inhaltlich nicht mehr bringt, als die alten in ein einziges, weit kleineres zusammengedrängt hätten. Wer die beiden ersten und das letzte sah, weifs schon alles Uebrige, ohne zuzusehen. Er kann sich die Mühe sparen, diese tausendmal wiederholten, zur armseligen Illustration herabgesunkenen, zeichnerisch und koloristisch unbedeutenden Bilder zu betrachten. Würden neue Gedanken geboten, sie hülfen oft über künstlerische Mängel weg.

Steht Bourges allein mit seinem Mangel an System? Hat es nicht sogar eine der am klarsten angelegten Folgen? Sehen wir auf den Kölner Dom und die berühmten alten Fenster seines nördlichen Seitenschiffes. Das 1. enthält fünf Szenen der Leidensgeschichte, den hl. Laurentius, die Gottesmutter und einen Donator, das 2. das Leben des hl. Petrus, den Stammbaum Jesses und wiederum zwei Heilige nebst dem Stifter, das 3. die Anbetung der Hirten, vier Heilige und zwei Kölner Helden, das 4. die Anbetung der drei heiligen Könige, als Vorbild den Besuch der Königin von Saba bei Salomon und vier Heilige nebst dem Stifter, das 5. die Krönung Mariens, vier Heilige, den Stifter und die Stifterin. Im Ganzen erscheint das Bild des hl. Petrus, des Patrons des Domes, dreimal, im 2., 4. und 5. Fenster; das 2. bringt überdies seine Geschichte.[10])

Herrscht hier Mangel an Systematik, sind hier viele Wiederholungen, so hat man im südlichen Seitenschiffe die fünf neuen Münchener Fenster nach einer einheitlichen Idee geordnet. Sie zeigen: 1. die Predigt des Täufers (Vorbereitung der Erlösung), 2. die Anbetung der Könige (Erscheinung des Erlösers), 3. den Leichnam Christi in Marias Schoofs (die vollbrachte Erlösung), 4. das Pfingstfest (Gründung der Kirche zur Zuwendung der Erlösung), 5. die Steinigung des hl. Stephanus. Im Querschiffe folgt 6. das Apostelkonzil.

Man sehe sich die reiche Reihe der Fenster in der Kathedrale von Le Mans an. Man wird eine Menge Einzelfiguren von Propheten, Aposteln und Heiligen finden, eine Reihe Legenden, das Leben Christi und Mariä, aber keine Systematik.[11]) Nicht anders ist es in Chartres,[12]) in Strafsburg, Regensburg u. s. w. Und doch sind die meisten

---

[10]) Fenster 3. Theilweise bei Schmitz a. a. O. Lief. 17 Blatt 1 und 2; Lief. 19 Blatt 1 und 2.

[11]) Vgl. Hucher »Calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans«, Le Mans 1864. Fol. 1 s. eine Uebersicht des Inhaltes aller Fenster.

[12]) »Monographie de la cathedrale de Chartres.« Paris 1867.

dieser Fenster in den Zeiten entstanden, als die Scholastiker das Systematisiren bis in die letzten Konsequenzen durchführten. Jedes einzelne Fenster ist tiefsinnig und in sich abgeschlossen. Aber meist tritt jedes für sich allein vor uns hin. Man kann über die mittelalterlichen Künstler urtheilen, wie man will, eines wird man ihnen nicht absprechen können: Erfahrung und ein daraus erwachsenes Geschick, in wirksamer Weise dekorativ zu wirken. Sie haben, so viel mir bekannt ist, in keinem Lande und in keinem Jahrhundert die einzelnen Fenster als Theile eines grofsen, zur Anbringung eines Cyklus passenden Platz angesehen, sondern, wie bereits gesagt, jedes Fenster für sich behandelt. Freilich haben sie die Apostel, die Propheten, die Könige Judas oder eine Anzahl Heiliger auf eine Anzahl Fenster vertheilt, aber dadurch gaben sie jedem Fenster bestimmte, in sich abgeschlossene Figuren. Sie haben die Figuren dann schematisch gebildet, so dafs sie mehr dekorativ als ikonographisch wirkten. Die Form gab dem Inhalte Einheit. Wo die Szenen eines Fensters als solche wirken wollen, wo sie auf ein vorhergehendes wie auf ein folgendes Fenster hinweisen, da wird doch die Architektur zum Rahmen der Bilder. Fällt man überdies nicht in einen architektonischen Fehler, wenn man die durch ihr Licht ohnehin sich vordrängenden Oeffnungen der Mauer auch noch durch die Ikonographie zu einer Gesammtheit vereinigt? Ueberdies sind die Kirchen keine Kunstsammlungen, durch die man betrachtend herumwandelt, sondern Orte des Gottesdienstes. Darum ist es doch rathsam, die Ausstattung der stark in die Augen springenden Theile so zu ordnen, dafs jeder Kirchenbesucher von seinem Platze aus etwas Ganzes sieht, dafs ihm also jedes Fenster eine geschlossene Einheit bietet. Man entgegne nicht, für das Mittelschiff sei ein Cyklus oft verwandt worden, also sei er auch für die Fenster zulässig. Den Cyklus der Mittelschiffwände und seiner Gewölbe kann man von Westen aus ganz übersehen. Er kann für das Auge eine Einheit bieten. Ueberdies bilden die Mauern und Gewölbe des Mittelschiffes architektonisch ein Ganzes. Es wird eine zusammenfassende Malerei das architektonische Wesen derselben klarer hervortreten lassen. Entsprechend wird man auch keinen Einwand dagegen erheben, dafs die Seitenschiffmauern einen Cyklus erhalten. Es wird freilich Leute geben, die trotzdem in den Fenstern eine Folge haben wollen. Möchten sie dann wenigstens eine nehmen, die auch nach Jahren interessant bleibt, nicht eine, welche alle Kirchenbesucher nach zwei oder drei Sonntagen langweilt, oder die sie weder erkennen noch verstehen.

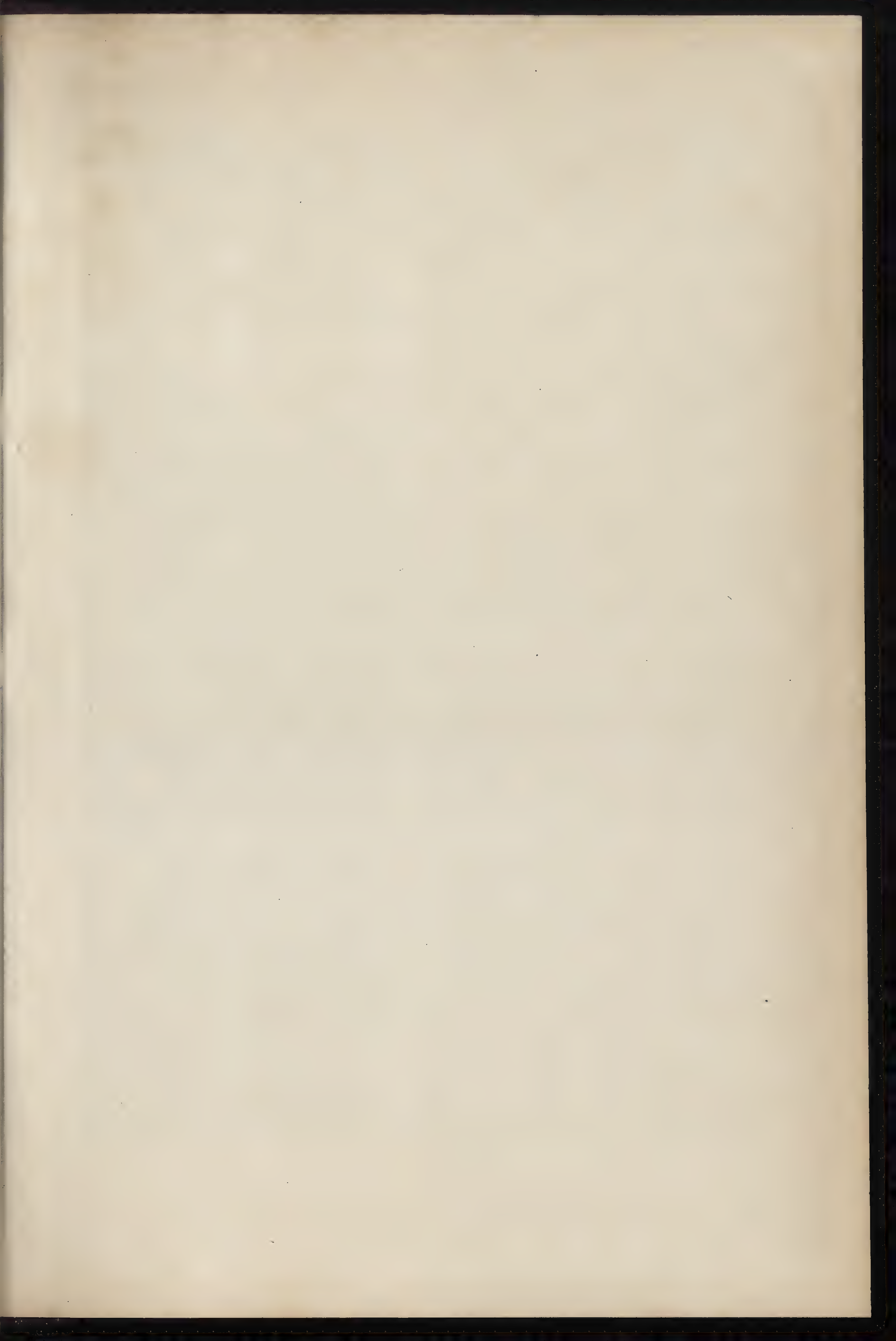
Eine Reihe mittelalterlicher Fenster gleicht einer gewählten Bibliothek, worin die heilige Schrift, ihre Erklärer und die Legenden der Heiligen durch sorgfältig ausgewählte Bände vertreten sind. Ihre Stoffe wurden überdies nicht ohne wichtige Gründe festgestellt. Bestimmend wirkten Altäre und Geschenkgeber. In vielen Fällen besafs eine Zunft in der Nähe eines Fensters einen ihrem Patrone geweihten Altar. Sie liefs darum auch dessen Geschichte in's Fenster stellen. Die fünf Fenster des nördlichen Seitenschiffes des Kölner Domes sind mit Rücksicht auf die Patrone hochangesehener Geschenkgeber komponirt. Weil die Stadt Köln das dritte Fenster schenkte, setzte sie ihre Heiligen und Helden hinein. Weil Erzbischof Hermann von Hessen das vierte stiftete, kamen die hessischen Patrone: die hl. Elisabeth von Thüringen und der hl. Christophorus in's Fenster; weil die drei Könige im Dome so hoch verehrt werden, liefs er sie in's Fenster setzen. Man gewährte eben damals den Donatoren mehr Freiheit als heute, wo Alles sich unter bureaukratische Systematisirung beugen mufs.

Die freie Schönheit wird nicht leiden, wenn wir die Systematisirung auf das Nothwendigste beschränken. Möge eine grofse Figur vom Chore aus die Kirche beherrschen. Das Chor erhalte die ihm zukommenden Bilder, das Schiff seinen Cyklus aus den hh. Schriften oder aus der Geschichte der Kirche und ihrer Heiligen, aber die einzelnen Kapellen und ihre Fenster mögen doch ihre Eigenart wahren. Man mag da weit gehen in der Zusammenfassung und jede Kapelle als in sich abgeschlossenes Ganze behandeln. Die grofsen Meister haben das in Italien durchgeführt, so in der Franziskanerkirche S. Croce, in der Dominikanerkirche Maria Novella, in der Karmeliterkirche jenseits des Arno.

Auch in Deutschland fehlt es dafür nicht an Beispielen, so im Dome zu Braunschweig.

(Schlufs im nächsten Hefte.)

Exaeten. Steph. Beifsel S. J.





Barthel Bruyn: Die Kreuzigung Christi

Flügelgemälde des Essener Altares.

(Besprechung in Heft VIII.)

Abhandlungen.

Das Domportal in Regensburg.





Abhandlungen.

Das Domportal in Regensburg.

Mit 3 Abbildungen.

n dem mannigfaltigen und für Süddeutschland einzigartigen Bilde, welches die architektonische Gestaltung von Regensburg darbietet, fesseln in erster Linie zwei Werke, ungleich an Gröfse und Bedeutung, das Interesse des Kunstfreundes: der majestätische, aus dem Zentrum der Stadt sich erhebende und dieselbe weit überragende Dom und die in ihrer westlichen Peripherie sich bergende ehemalige Schottenklosterkirche St. Jakob. In kunstgeschichtlicher Beziehung sind sie Typen für die beiden, das Mittelalter beherrschenden christlichen Baustile, den romanischen und den gothischen. Fragen wir aber nach sonstigen gemeinschaftlichen Beziehungen zwischen ihnen, so treffen wir solche höchstens noch in einem Punkte, den Portalen. Beide Portale entstammen Zeiten hoher Blüthe der Architektur und tragen, jedes in seiner Art, die Zeichen der Meisterschaft an der Stirne. Das eine von St. Jakob besitzt, was seinen ornamentalen Schmuck betrifft, nach B. Riehl[1]) nicht seines Gleichen in ganz Deutschland, aber auch das andere geniefst den Ruhm ausgesprochener künstlerischer Eigenart. An beiden Portalen schuf der Meifsel des Bildhauers eine Fülle des Lebens und wechselnder Gestalten, aber der plastische Schmuck überwuchert nicht die bestimmenden Formen der Architektur. Diese Beziehungen sind freilich äufserlich und zufällig; selbstverständlich müssen uns die Unterschiede, wie es bei Werken, die zwei Jahrhunderte auseinanderliegen, nicht anders möglich ist, weit lebendiger vor Augen treten. Die letzteren betreffen Stil und Plan; sie drängen sich uns auf in Inhalt und Gepräge der Figurensprache, in welcher beide Denkmäler zu uns reden.

Die Kunstforschung konnte natürlich zwei so hervorragende Bauglieder nicht unbeachtet lassen, aber sie wendete beiden nicht die gleich grofse Aufmerksamkeit zu. Die Jakobskirche bereitete ihr im Plane des Ganzen, in der Ausgestaltung des Einzelnen und in der ganzen Baugeschichte verhältnifsmäfsig geringe Schwierigkeiten. Mit um so gröfserem Eifer wendete sie sich daher dem Portale mit seinem räthselhaften Bilderschmucke zu. Dessenungeachtet hat sie es zu einer befriedigenden Deutung bisher nicht gebracht. Am Dome sah sie sich bis auf unsere Tage durch fundamentalere Probleme in Anspruch genommen. Sie beschäftigte sich mit dem Plane des Ganzen, mit der architektonischen und künstlerischen Bedeutung der zahlreichen und mannigfaltigen grofsen Bautheile, mit der über sechs Jahrhunderte sich hinziehenden grofsartigen Baugeschichte. Nur nebenbei und in ausgedehnterem Maafse erst in jüngster Zeit schenkte sie auch dem Detail und namentlich dem reichen und originellen Figurenschmucke Beachtung.

So erklärt es sich, dafs das Regensburger Domportal in der bisher dasselbe berührenden Litteratur eine erschöpfende Behandlung namentlich nach der Seite seiner herrlichen bildlichen Ausstattung nicht gefunden hat. Deshalb will ich es versuchen, die wichtigsten Anhaltspunkte für seine Geschichte zusammenzustellen und die wesentlichen Züge der architektonischen und plastischen Erscheinung dieses kostbarsten Baugliedes der ganzen Kathedrale, wie das Portal mitunter genannt wurde, in kunstgeschichtlicher Würdigung vorzuführen.

Das kostbarste Bauglied an der ganzen Kathedrale! In ähnlichen und noch weitergehenden panegyrischen Ergüssen erheben begeisterte Verehrer des hiesigen Domes dessen Hauptportal; so z. B. Schuegraf, welcher uns die mit so vieler Liebe zur Sache geschriebene »Geschichte des Domes« hinterliefs. Ja er nennt es „eines der herrlichsten Denkmäler deutscher Baukunst".[2]) In ganz ähnlichem Sinne äufsert sich der früh verstorbene Andr. Niedermayer, wenn er behauptet, es stehe allen ähnlichen Werken des

---

[1]) Vgl. »Denkmäler frühmittelalterlicher Baukunst« 1888, S. 91.

[2]) Schuegraf, »Geschichte des Domes von Regensburg« 1. Theil, Regensburg 1848, S. 150, 155, 165.

Vaterlandes voran.[3]) Aber auch Adler, dem wir die in artistischer und technischer Beziehung gründlichste Studie des Domes verdanken, und der mit aller Verehrung für unsere Kathedrale ein gerechtes kritisches Urteil verbindet, sieht sich zu dem Geständnisse veranlafst, dafs die Portalvorhalle ein „Prachtstück" des Domes sei, und er findet diese Eigenschaft, „ebenso sehr in ihrer pikanten Komposition als in der trefflichen, von echt künstlerischer Begabung zeugenden Durchführung des Einzelnen".[4])

Gewifs ist kein Grund vorhanden, dieses Urtheil einzuschränken, wenn wir das Domportal lediglich für sich würdigen. Aber es frägt sich, ob ihm das gleich rückhaltlose Lob auch dann zukomme, wenn wir es im Organismus des ganzen Bauwerkes und im Zusammenhang mit der Kunstgeschichte betrachten. Unser Dom besitzt den unschätzbaren Vorzug eines mächtig aus dem Boden emporstrebenden Sockels, welcher dem ganzen Bau eine Wirkung verleiht, die selbst ausgedehntere Anlagen ohne jenes Bauglied nicht erzielen. Der imposante Anblick wird an der Fassade noch gesteigert durch die weiten, breiten Freitreppen, welche, von eben jenem Unterbau gefordert, zu den Eingängen hinanführen. Aber stört nun die grofse Wirkung jenes Aufganges nicht der mächtige Pfeiler, welcher die Vorhalle tragend die mittlere Treppe theilt? Verliert nicht das Portal selbst seinen wirkungsvollen konstruktiven Charakter durch die vorspringende Vorhalle? Im Vergleich mit dem Ernst und der Strenge der frühgothischen Bauten wenigstens erscheint die Vorhalle mehr als ein äufserlich angefügtes anspruchsvolles Prunkstück, denn als ein dem Aufbau des Ganzen dienendes Glied. Von diesem Gesichtspunkte aus und wohl mehr noch in Anbetracht der sonst äufserst einfach gehaltenen Westseite macht Dohme[5]) darauf aufmerksam, dafs zu der monumentalen Wirkung der ganzen Fassade „das spielende Motiv einer dreieckigen zierlichen Vorhalle vor dem Hauptportale in nicht glücklichem Gegensatze" stehe.

Gerade an dem Portale versucht denn auch der Fortgang der Bauthätigkeit am Dome den ersten Schritt nach jener Richtung hin, welche allmählich das dekorative Element vor der konstruktiven Einfachheit und Gesetzmäfsigkeit bevorzugte, ohne freilich dieser Richtung weiterhin entsprechende Folge zu geben. Indefs trotz dieses Zugeständnisses an eine freiere Richtung, welche die allmählich erlangte spielende Fertigkeit der Meister zur Folge hatte, kann das Portal für uns nichts an Interesse verlieren, um so weniger als seine in sich abgeschlossene Vollendung allgemein anerkannt und gerade durch die hervorgehobene Höhe der Meisterschaft in der Kunstübung seiner Entstehungszeit garantirt wird.

In dem soeben Gesagten sind bereits wichtige Anhaltspunkte für die Geschichte des Portales enthalten. Wollen wir aber des Näheren auf dieselbe eingehen, so müssen wir um mehr als ein Jahrhundert zurückgreifen. Denn offenbar reicht auch die Geschichte des Hauptportales zurück bis zu jenem Zeitpunkte, wo sich aus den den Grund- und Aufrifs bestimmenden Faktoren für den ersten Baumeister auch die Anlage des Portales im Allgemeinen mit einer gewissen Nothwendigkeit herausstellte. Dafs nämlich unserem mit im Ganzen seltener Konsequenz durchgeführten Dome ein ursprünglicher Gesammtplan zu Grunde lag, kann Niemand bestreiten. Welches war nun aber dieser ursprüngliche Plan?

Adler machte die höchst interessante Entdeckung, dafs eine Reihe eigenartiger Motive an unserem Dome aus der um ein Weniges älteren Kirche von St. Urban zu Troyes in der Champagne herübergenommen ist.[6]) Aber die noch in die erste Bauperiode fallende Ausgestaltung des südlichen Domportales läfst erkennen, dafs in der Portalanlage von Anfang an eine Abweichung von St. Urban beabsichtigt war.

Wo sind nun aber die nächsten Anhaltspunkte für die ursprüngliche Form des Portales zu suchen? Am besten wäre der vorwürfigen Frage gedient, wenn wir alte Pläne besäfsen, an denen der ursprüngliche Entwurf und die den Bedürfnissen und dem Geschmacke der Zeit Rechnung tragenden Abänderungen ihren genauen Ausdruck fänden. Nun sind uns in der That alte Dompläne erhalten. Zwar müssen wir von vornherein absehen von dem häufig mit den sogenannten Domplänen aufgeführten Stiche des

[3]) »Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg«, Landshut 1857, S. 60.

[4]) »Deutsche Bauzeitung«, Berlin 1875, S. 193.

[5]) »Geschichte der deutschen Baukunst«, Berlin 1885, S. 232.

[6]) l. c. S. 211.

Malers Peter Opl, in welchem eine frühere Zeit die Wiedergabe eines alten Risses zu erkennen glaubte. Derselbe stammt aus dem Jahre 1590 und stellt den Dom mit barokken Ergänzungen und phantastischen Zuthaten dar.[7]) Aber dafür sind noch zwei andere, vormals wahrscheinlich dem Archive der Bauhütte, jetzt dem Domschatze angehörige Risse vorhanden, welche entschieden in's Mittelalter zurückreichen. Es sind geometrische Fassadenaufrisse, auf Pergament gezeichnet; der eine, 4,4 *m* hoch und 1,4 *m* am Fufsende breit, gibt die ganze Fassade mit einem Thurme über dem westlichen Hauptportale; der andere, 2,7 *m* hoch und 1,2 *m* breit, für eine doppelte Thurmanlage im Westen berechnet, enthält nur den mittleren und nördlichen Trakt der Fassade und zwar den letzteren bis einschliefslich zum ersten Freigeschosse des Thurmes.

Eine Hauptschwierigkeit liegt nun in der genaueren Datirung der beiden Pläne. Denn auf keinem findet sich ein Zeichen des Urhebers oder der Zeit der Entstehung. Adler, welcher in dem bereits angeführten Aufsatze der »Deutschen Bauzeitung« zuerst eine eingehendere Untersuchung über das Alter und Verhältnifs der beiden Pläne zu einander anstellte, kommt zu dem merkwürdigen Resultate, dafs der an zweiter Stelle genannte, jener mit der doppelten Thurmanlage nämlich, „mit Sicherheit noch in das XIII. Jahrh. zurückzustellen" sei, während der andere mit der einthürmigen Fassade ungefähr 1330 entstanden sei. Nach dieser Ansicht wäre dann ursprünglich ein einfach gehaltenes Portal ohne Vorbau geplant gewesen, welcher Absicht aber der spätere Plan mit einer grofsartigen Vorhalle siegreich entgegentrat. Nur sei das Portal nicht in der von diesem späteren Plane geforderten Grofsartigkeit, sondern in einer reduzirten Form zur Ausführung gekommen. Aber gerade die hierher gehörigen Ausführungen Adler's sind schwach begründet und wenig überzeugend und machen eine nochmalige gründliche Untersuchung der beiden Pläne nothwendig. Abgesehen davon, dafs nach erfolgter Entscheidung für eine zweithürmige Anlage, wie ihr ja der nach Adler's Ansicht ältere Rifs entspricht, ein späterer einthürmiger Plan sinnlos gewesen wäre, weisen die beiden Pläne ihren charakteristischen Bauformen nach einmal das gerade umgekehrte Verhältnifs auf, sind sodann aber überhaupt beide in eine viel spätere Zeit zu verlegen und zwar der nach Adler's Ansicht jüngere Plan ungefähr in den Anfang, der andere sogar in die zweite Hälfte des XV. Jahrh. Bei dieser Sachlage wären freilich beide Pläne auf unser Portal von keinem Einflusse mehr gewesen; ja es entsteht hier überhaupt die Frage, ob sie je für praktische Zwecke des Dombaues geschaffen wurden oder nicht vielmehr Studien und Meisterarbeiten darstellen, die manche Motive am Regensburger Dome aufgriffen und selbstständig verwertheten. Unter dieser Voraussetzung hätte dann gerade umgekehrt das bereits bestehende Portal mit seiner Vorhalle dem Meister des einthürmigen Planes die Anregung zu seiner viel grofsartigeren Entwicklung dieser Idee einer Vorhalle gegeben.

Also in den alten Plänen, aber auch in sonstwelchen bisher bekannt gewordenen graphischen Dokumenten sind direkte Anhaltspunkte für die Geschichte des Portales nicht zu gewinnen. Vielmehr haben wir die Indizien für seine Geschichte dem fertig dastehenden Werke selbst und seiner nach architektonisch-technischen Gesetzen an einem bestimmten Zeitpunkt nothwendig gewordenen Eingliederung in die Domfassade zu entnehmen. In ersterer Beziehung ist für die Bestimmung der Bauzeit von gröfster Wichtigkeit das zu beiden Seiten des Portales angebrachte Wappen der Sarchinger von Sarching. Der letzte dieses Patriziergeschlechtes, Gamered von Sarching, starb im Jahre 1395, so dafs wir einen ungefähren Endtermin für die Bauzeit des Domportales besitzen. Dafs nun aber er und kein früherer Träger dieses Namens der Stifter des Portales gewesen, geht aus der im allgemeinen bekannten Zeit hervor, in welcher die einzelnen Haupttheile der Fassade sich folgten. Darnach waren die zuerst erbauten Bestandtheile die beiden ersten Geschofse des Südthurms, welche ungefähr die Zeit von 1341 bis zu den 70er Jahren hin in Anspruch nahmen. Im Jahre 1380 wurde ein Uebereinkommen getroffen mit dem Kollegiatkapitel von St. Johann, dessen Kirche der Fortführung des Domwerkes nach Norden hinderlich im Wege stand. Es wurde den Kanonikern etwas nordwestlich von der alten Kirche in einem Jahre eine neue errichtet und die alte abgebrochen, so dafs bereits

[7]) Vgl. Schuegraf, d. a. W. II S. IX, III S. 259.

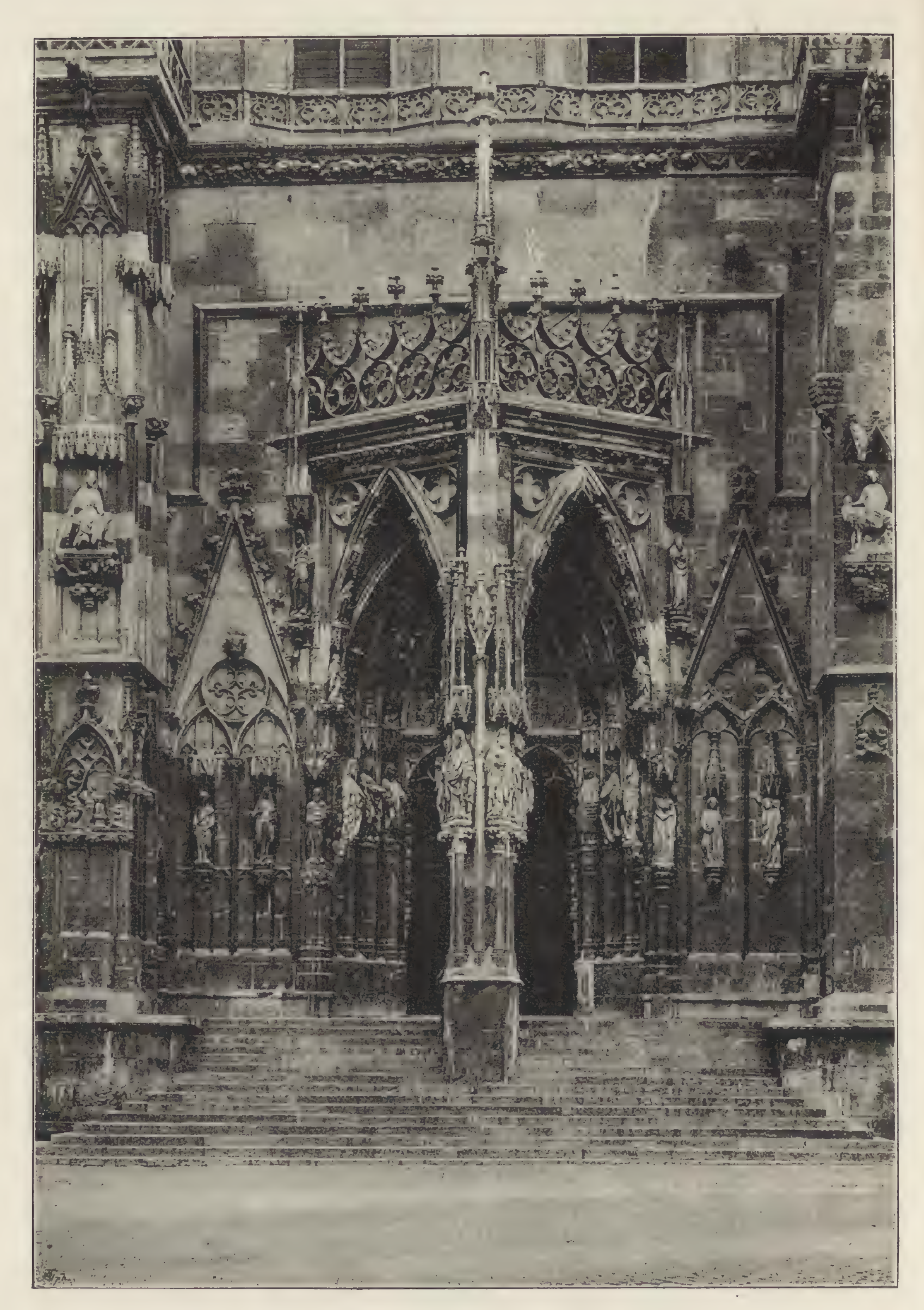


Fig. 1. Gesammtansicht des Hauptportales am Dome zu Regensburg.

im Jahre 1383 ungefähr der Grund zum Nordthurm gelegt werden konnte, von welchem vorerst nur das Erdgeschofs bis zum Kaffgesims vollendet wurde. Jetzt erst, also wohl noch in den 80er Jahren, nachdem im Norden fundamentirt und der nöthige Widerhalt geschaffen war, konnte das Werk vom Süden aus wieder aufgenommen und durch den Mittelbau mit dem Portale die Lücke zwischen den beiden Thürmen ausgefüllt werden. Der Bau des Portales fällt sonach mit aller Wahrscheinlichkeit in die Zeit von 1385—1395; das Wappen der Sarchinger kann auf keinen Anderen gedeutet werden als auf den letzten Inhaber desselben, Gamered von Sarching, welcher seinen Namen auch in sonstigen Stiftungen verewigte. Wir kennen aber zugleich den Dombaumeister jener Zeit und somit den Meister des Portales: Liebhart Mynnaer.

Die Erbauung des Portales fällt zusammen mit dem Streben nach einer reicheren Bauweise, mit der freieren Gestaltung der Einzelformen und einer weiteren hiermit zusammenhängenden bemerkenswerthen Aenderung, dem Wechsel des Materiales. Während nämlich zu dem bisherigen Bau bis zum Portale hin, namentlich also zu den beiden unteren Geschossen des Südthurmes einschliefslich des rechten Mittelpfeilers und dem Erdgeschosse des Nordthurmes fast ausschliefslich der dauerhaftere aber auch schwerer zu bearbeitende Kelheimer Kalkstein verwendet worden war, setzt sich der weitere Bau rechts oben am Portale mit dem weicheren Kapfelberger Sandstein fort. Das Portal selbst besteht der Hauptsache nach noch aus Kalkstein. Aber an den oberen Parthien wechseln bereits Kalkstein und Sandstein in der Weise, dafs für die komplizirteren Glieder der Baldachine in den Laibungen der Vorhallenbögen der leichter zu schneidende Sandstein verwendet wurde. Auch die Figuren am Portale aus der späteren Zeit sind aus Sandstein gemeifselt.

So war unser herrliches Portal zwar gegen das Ende des XIV. Jahrh. hin der Hauptsache nach vollendet. Aber an der Ausgestaltung zu der Form, wie wir sie jetzt sehen, und an seiner fortwährenden Erhaltung hat die ganze Folgezeit bis zu unseren Tagen thatkräftigen Antheil genommen. So ergänzte bereits das nächste Jahrhundert den noch mangelnden Figurenschmuck; vermuthlich erst dem Ende der alten Bauthätigkeit am Dome gehört die Bekrönung des Portales an, welche bereits in tändelnden Zierrath ausartet. Die beiden mächtigen eichenen Thürflügel, liefs erst der Bischof Max Prokop, Graf von Törring, im Jahre 1787 in der jetzigen, den einheitlichen Stilcharakter beeinträchtigenden Weise wiederherstellen. Einige Architekturtheile endlich wurden erst unter Ludwig I. am Ende der 30er Jahre und in der allerjüngsten Zeit ersetzt, andere harren noch der Erneuerung, deren sie dringend bedürfen.

Treten wir nach diesen geschichtlichen Bemerkungen an die Betrachtung des Portales selbst, seiner architektonischen Gliederung und seines figürlichen Schmuckes heran.

Nach dem erwähnten einthürmigen Fassadenaufrisse würde das Hauptportal die ganze Breite zwischen den beiden mittleren Fassadenpfeilern beanspruchen. Allein in der That hatte man sich mit einer viel bescheideneren Anlage begnügt. Es nimmt gerade die mittlere Hälfte des Raumes zwischen den beiden Pfeilern ein, und der freie Raum zwischen dem Portale und den Pfeilern ist mit von Giebelgebänken überragten Zierbögen ausgefüllt. Nichts ist mehr geeignet, uns den früher hervorgehobenen Wechsel in der Bauweise an der Domfassade, an dessen Grenzscheide das Portal liegt, zu veranschaulichen, als gerade diese beiden Zierbögen, von denen der südliche ganz dem Ernste und der Einfachheit, womit bis ungefähr in die Mitte des XIV. Jahrh. gebaut wurde, entspricht, während der nördliche klar bekundet, wie man am Ende des Jahrhunderts bestrebt war, den Bau durch gröfseren Reichthum in der Gliederung des Ganzen und in der Durchbildung und Ausschmückung des Einzelnen zu beleben.

Der Haupteingang des Domes nun besteht aus dem eigentlichen spitzbogigen Portale mit zwei Pforten und einer mit zwei Seiten des Sechsecks frei heraustretenden offenen Vorhalle. Die Spitzbögen der beiden Pforten tragen ihrerseits wie auch jene der Vorhalle eine rechteckige Umrahmung, wiederholen also ein Motiv, das an den unteren grofsen Fenstern des Chores zum ersten Male auftritt. Das mit figurenreichen Reliefbildern geschmückte Tympanon ist in horizontaler Richtung dreifach gegliedert. Drei tiefe Hohlkehlen ziehen sich um die beiden Seiten des Portalbogens, an deren äufsersten

Profilen auf vorspringenden Konsolen mit Fratzenköpfen die inneren Bogenschenkel der Vorhalle aufruhen, während die äufseren von dem mächtigen, dem Portale vorgelegten Pfeiler aufgefangen werden. Ueber diese Vorhallenbögen zieht sich ein mehrfach abgestuftes, mit Laub- und Thierfries geschmücktes Kranzgesimse hin, welches die in späterer Zeit ergänzte Bekrönung trägt. Der reichgegliederte Pfeiler mit oblonger Basis erhebt sich in rascher Verjüngung, durch eine Fiale die Höhe der Vorhalle überragend und in eine sorgfältig ausgearbeitete Doppelkreuzblume ausblühend.

Das ganze Portal ist wie kein anderes Bauglied des Domes mit einer Fülle plastischen Schmuckes gleichsam überschüttet. Mehr als sechzig grofse und kleinere Skulpturen, Statuen, plastische Gruppen, Reliefs schmiegen sich der Architektur an, ohne sie zu überladen oder zu stören. Acht fast lebensgrofse Statuen, je drei an den unteren Seiten, je eine in der Höhe der Bogenschenkel, flankiren die Vorhalle; ebenso viele reihen sich um den sie tragenden Pfeiler; sieben beleben den Portalgrund am Scheidepfeiler und in den Hohlkehlen; zwölf kleinere Figuren füllen die Laibungen der Vorhallenbögen und sechsundzwanzig Figurengruppen und Reliefs das Tympanon und die Kehlungen zu beiden Seiten des Portalbogens. Ein wahres Kompendium gothischer Plastik der vormaligen Kunstmetropole Bayerns sehen wir hier vereinigt, darunter Werke aus der besten Zeit.

Ehe wir nun an die Deutung der einzelnen Skulpturen gehen, versuchen wir es, denselben ihre kunstgeschichtliche Stellung anzuweisen. B. Riehl ist der erste, welcher in allerjüngster Zeit zu einer eingehenderen und umfassenderen kunstgeschichtlichen Würdigung der Regensburger Plastik einen bemerkenswerthen Anlauf nahm. Er kam zu dem Ergebnisse, dafs „die kirchliche Plastik Regensburgs, die im XIV. Jahrh. ihre höchste Blüthe erreichte, eine der bedeutendsten plastischen Schulen Deutschlands in jener Epoche zeigt", dafs sie derjenigen der übrigen bayerischen Städte fast um ein Jahrhundert vorangeht, dafs sie sich mit am bedeutendsten in der Ausschmückung des Domes offenbart.[8]) Leider hat er gerade das von der Plastik am reichsten bedachte Domportal bei seinen Untersuchungen kaum gestreift. Und doch würde er gerade hier den sichersten Anhaltspunkt und die Bestätigung gefunden haben für seine Ueberzeugung, dafs die Plastik des XIV. Jahrh. „wesentlich vom Dome ihren Ausgang genommen habe"; denn die herrliche Petrusstatue am Scheidungspfeiler des Portales (s. Fig. 2) besitzt mit den nach Riehl's Ansicht vollendetsten Werken aus der Blüthezeit der Plastik im XIV. Jahrh., dem sitzenden Petrus in der Ulrichskirche, dem Hochgrab des seligen Erminold von Prüfening, den beiden Statuen der Verkündigung an den Vierungspfeilern des Domes nicht nur die auffallendste stilistische Aehnlichkeit, sondern sie bildet so zu sagen mit den beiden erstgenannten ein und dieselbe Figur, die hier in sitzender, dort in liegender Stellung wiederkehrt mit demselben Gesichtsausdruck, demselben Gelocke der Haare, demselben Hervortreten der Backenknochen, demselben bauschigen und tief ausgearbeiteten priesterlichen Gewande. Riehl verlegt die soeben genannten bei ihm aufgeführten Figuren in durchaus unanfechtbarer Weise in das Ende des XIV. Jahrh. Dem Ende des XIV. Jahrh., also der Zeit der architektonischen Vollendung des Portales gehört auch unsere Petrusstatue an. Er ist geneigt, jene Figuren einem Meister zuzuschreiben, worin wir ihm mit Rücksicht auf unsere Petrusstatue durchaus beistimmen. Aber die gleiche Gestaltungsgabe und die gleiche Hand schufen allem Anscheine nach auch die beiden rechts und links vom hl. Petrus aufgestellten Bilder des hl. Stephanus und Laurentius voll jugendlicher Schönheit und fesselnder Anmuth sowie die meist sehr gelungenen kleineren Gruppenbilder in den Hohlkehlen des Portales, ganz sicher aber auch den Apostel rechts vom hl. Stephanus (s. Fig. 3) und die Reliefs des Tympanons. Wäre es diesem vollendeten Bildhauer vergönnt gewesen, das ganze Portal mit seinen geist- und lebensvollen Schöpfungen auszustatten, es wäre in noch unvergleichlich höherem Maafse eine Quelle des Kunstgenusses geworden. Aber bereits an dem Apostel, welcher sich dem hl. Laurentius anreiht, vermissen wir die ihm eigene Wärme des Gemüthes und seine Gabe, zu individualisiren. Die beiden Apostel der äufsersten Hohlkehlen sodann, sowie die weiteren acht am Pfeiler der Vorhalle unterscheiden sich schon durch das

---

[8]) »Deutsche und italienische Kunstcharaktere«, Frankfurt a. M. 1893, S. 40, 45, 51.

Material (Sandstein) von den genannten Figuren, noch vielmehr aber durch den Mangel an innerer Kraft und Originalität, so enge sie sich auch äufserlich, namentlich in der Draperie, die hier fast wie eine Kopie erscheint, an dieselben anschliefsen. In ihnen verräth sich bereits trotz des aufrichtigen Strebens nach mannigfaltiger Bewegung eine vereinheitlichende Manier. Sie sind wohl erst tief im XV. Jahrh. entstanden. Jedenfalls aber liefern sie den Beweis, dafs jener erstgenannte treffliche Meister, dessen Name uns leider nicht überliefert ist, Schule bildete.

An den Skulpturen des Domportals hätten wir dem Gesagten zufolge der Provenienz nach zunächst zwei Arten zu unterscheiden, solche des Meisters vom hl. Petrus und solche seiner Schule, und zwar gehören zu den letzteren sicher die Apostelfiguren aus Sandstein. Daneben bleiben aber noch die acht grofsen Figuren an den beiden Aufsenseiten des Portales übrig, welche sich sowohl von den sämmtlichen bisherigen als auch unter sich durch bestimmte Unterschiede kennzeichnen. Sie verrathen insgemein eine merklich frühere Kunstperiode, nämlich die erste Hälfte des XIV. Jahrh., können aber wegen der grofsen stilistischen Abweichungen unter sich unmöglich von einem Meister herrühren. Vielmehr gehören die drei auf der linken Seite des Portales



Fig 2. Nordwestliche Ansicht des Portales.

und die zwei in der Schenkelhöhe der Vorhallenbögen aufgestellten schmächtigen und steifen Figuren mit ihren harten Gesichtszügen ohne Ausdruck und der flach und unbeholfen behandelten Draperie wenn nicht zu den ältesten, so doch zu den handwerksmäfsigsten statuarischen Werken am ganzen Dome. Um ein bedeutendes weicher und ausdrucksvoller sind die Skulpturen aus Sandstein rechts vom Portale (die Verkündigung und Heimsuchung) gebildet. Von den sonstigen Figuren des Domes nähern sie sich am meisten denen des Kunigunden- und Heinrichsaltares, welcher im Jahre 1352 zum ersten Male beurkundet ist.[9]) Jedenfalls ist soviel gewifs, dafs sich an den auf dem engen Raume des Domportales zusammengedrängten Skulpturen nicht weniger als vier verschiedene Kunstweisen unschwer unterscheiden lassen.

Welches ist nun die Bedeutung dieses verschwenderischen, auf das Portal konzentrirten, verschiedenen Künstlern und Zeiten angehörigen, plastischen Schmuckes? Hat ihn lediglich der Zufall oder die künstlerische Laune spielend zusammengeführt, oder entspringt er einer einheitlichen Idee, die uns vielleicht gleich am Eingange in den majestätischen Bau den Schlüssel zum Verständnisse seines Sinnes und Zweckes in die Hand geben soll? Zur Beantwortung dieser Frage ist es nothwendig, zunächst die einzelnen Gebilde in ihrer besonderen Bedeutung kennen zu lernen.

Eine Anzahl gröfserer Statuen ist an sich oder durch die beigegebenen Attribute leicht kenntlich, so die Verkündigung und Heimsuchung und Magdalena mit dem Salbengefäfse an den Aufsenseiten des Portales, Stephanus und Laurentius am Portalgrunde. Die übrigen Figuren des Portalgrundes sowie jene des Pfeilers, im Ganzen dreizehn, erweisen sich als die Apostel (einschliefslich des hl. Matthias). Nun erübrigen noch die vier Statuen männlicher Heiligen, von denen zwei in der Bogenhöhe der Vorhalle und zwei links an derselben stehen. Es sind jene Figuren, welche mit der hl. Magdalena zusammen einen einheitlichen und zwar minder gediegenen und nach unserem Dafürhalten älteren Kunstcharakter verrathen. Drei dieser Heiligen sind durch Bücher gekennzeichnet, das Attribut des vierten ist abgefallen; sie können sonach kaum etwas Anderes darstellen als die Evangelisten. Trifft unsere Ansicht zu, dafs sie zeitlich über das Domportal hinaufreichen, dann wurden sie erst nachträglich für dasselbe akkomodirt mit der Bestimmung, es an seinen Aufsenseiten zu umrahmen, wobei aber der nunmehr zunächst am linken Mittelpfeiler der Fassade stehende Evangelist aus dem ihm zugedachten Standorte am Portale durch die Gruppe der Heimsuchung verdrängt wurde. Denn dafs die Verkündigung und Heimsuchung hier nur eine zufällige Aufstellung erfuhren, vielleicht einfach darum um noch vorhandene Lücken auszufüllen, ergibt sich schon aus dem Umstande, dafs die nämlichen Szenen im Zusammenhange des Marienlebens wiederkehren und willkürliche Wiederholungen des gleichen Gegenstandes am Regensburger Domportale (wie z. B. am Haupteingang des Ulmer Münsters) mit den unverkennbar ursprünglich beabsichtigten zwei geschlossenen Bilderreihen sich nicht vereinbaren lassen.

Vergegenwärtigen wir uns nun aber die sämmtlichen Darstellungen der Statuen des Domportales, die Apostel, die Evangelisten, die hl. Magdalena, die von jeher sehr verehrten Martyrer Stephanus und Laurentius, so finden wir: es sind die hervorragendsten Zeugen der Urkirche. Die Wahl gerade dieses Gegenstandes ward bestimmt durch den Titel der Kirche. Im Mittelalter war es nämlich fast eine Regel, an gröfseren Kirchen bereits auf dem Portale an die Schutzheiligen derselben zu erinnern. Nun stand aber schon der älteste Dom zu Regensburg unter dem Schutze des hl. Petrus, und als sich der Chor des jetzigen Domes erhob, weihte Bischof Leo der Tundorfer auch diesen neuen Bau zur Ehre des Apostelfürsten ein. Auf ihn weist eine Reihe kunstgeschichtlich höchst interessanter plastischer Werke des Domes, so an einem der Vierungspfeiler, in der Mitte des Hauptschiffes, über dem Südwestportale, am Tympanon desselben u. s. w. Ihm mufste auch der Ehrenplatz am prächtigen Haupteingange zuerkannt werden. Deshalb wurde sein Bild am Scheidungspfeiler der Doppelpforte aufgestellt. Und was lag nun bei dem Streben nach reicherer Ausstattung des Portales näher, als den Apostelfürsten mit den übrigen Aposteln, den Evangelisten und sonstigen verehrten Gliedern aus der ersten Zeit der Kirche zu umgeben? Die Statue des hl. Petrus ist wie die beste von den zahlreichen

[9]) Schuegraf l. c. II, 13.

Petrusstatuen so überhaupt eine der besten von allen übrigen Skulpturen des ganzen Domes. Der erste Papst ist nicht aufgefafst als der energische, mit dem Schwerte ausgerüstete Streiter für Christus, nicht als der sorgenvolle Steuermann im Schiffe der Kirche (wie oben unter dem Kreuze der Fassade), sondern als der milde Vater der „lieben Christenheit," wie das Mittelalter zu sagen pflegte. Von Interesse mag es vielleicht noch sein, darauf hinzuweisen, dafs diese Statue neben dem sehr alten Attribute der Schlüssel, das auch in das Regensburger Stadtwappen übergegangen ist, die Tiara bereits in jener Form aufweist, welche ihr Papst Urban V. (1362—1370) durch Hinzufügung des dritten Reifes gegeben hatte. Der Petrus des Domportales ist wohl das älteste plastische Werk in Regensburg, auf dem dieses zum Ausdrucke kommt; die älteren Petrusstatuen am Dome tragen eine einfache phrygische Mütze.



Fig 3. Parthie von der linken Portallaibung.

Bei der Konsekration vom Jahre 1276 hatte Bischof Leo den Dom zu Ehren des Apostelfürsten, aber aufserdem noch zu Ehren der Gottesmutter und der hl. Dreifaltigkeit eingeweiht. Auch der zweite dieser Titel sollte am Portale seine Stelle finden und zwar in der Gestalt eines vollständigen Marienlebens. Die Anordnung desselben hat für den ersten Augenblick etwas Befremdendes. Nur vier Szenen

aus dem Leben Mariens sind als Relief behandelt und füllen das Tympanon über der Doppelpforte; die übrigen, plastische Gruppen, sind in die tiefen Hohlkehlen der Portallaibungen in der Weise eingefügt, dafs die Baldachine der einen die Konsolen der darüber aufgestellten bilden, und sie so der Neigung des Bogens folgend die Laibungen bis oben ausfüllen (s. Fig. 2). Ganz ähnlich verhält es sich mit den kleinen Prophetenfiguren in den Bogenlaibungen der Vorhalle. Wir sehen hier ein keineswegs vereinzeltes Beispiel für die oft drastische Unterordnung der Plastik unter die Herrschaft der Architektur in der Gothik.

Was nun die Darstellungen aus dem Marienleben selbst betrifft, so könnten wir uns füglich mit einem allgemeinen Hinweis auf den Gegenstand begnügen, wenn sie nicht in der bisher das Domportal berührenden Litteratur weder eine vollständige noch eine richtige Deutung gefunden hätten. Andr. Niedermayer[10]) ist sich nicht einmal über die Reihenfolge der einzelnen Gruppen, geschweige denn über ihre Bedeutung klar geworden, und Dom. Mettenleiter[11]) in seinen »Notizen über Bildnereien in und um Regensburg« liefs einfach den Text bei Niedermayer wieder abdrucken. Nach dem Letzteren fände sich mitten im Marienleben das Opfer Abrahams, die Anbetung der Magier wäre zweimal dargestellt, es kämen Presthafte zu Maria u. s. w. In Wahrheit aber bietet uns der Künstler eine fortlaufende Geschichte des Lebens Mariä, wie es sich aus der hl. Schrift, Tradition und den apokryphen Erzählungen herausstellt. Er beginnt mit dem Hinweise auf die Abkunft Marias von Jesse und schliefst mit ihrer Krönung im Himmel. Ueberaus zahlreich sind solche Mariencyklen im Mittelalter auf Miniaturen, an Portalen von Marienkirchen, auf Wand-, Tafel- und Glasgemälden u. s. w. Die Jugendgeschichte Mariens, über welche die Evangelien nichts berichten, entnahmen diese Cyklen den alten Apokryphen, welche seit dem V. Jahrh. bereits eine stets wachsende Berücksichtigung in der christlichen Kunst des Abendlandes fanden. Ungefähr bis zum Beginne der Gothik hatte sich aus apokryphen und authentischen Quellen des Christenthums eine Art Bilderkanon für das Marienleben entwickelt, der nun allenthalben mit geringen Abweichungen festgehalten wurde.[12])

Das erste Bildwerk am Portale, eine sinnige Introduktion zum ganzen Cyklus, ist eine der beliebten Wiedergaben des Prophetenwortes: „Es wird ein Zweig aus Jesses Wurzel sprossen, aufsteigen eine Blüthe aus dem Wurzelstocke" (Jes. 11, 1). Jesses Brust entwächst ein Zweig, aus dessen Blätterbüschel das Halbbild Mariens gleich einer Blüthe ragt. Daran schliefst sich die Legende von den Eltern Mariens: wie das Opfer Joachims wegen seiner Kinderlosigkeit verschmäht wird (Joachim kniet am Altare, von welchem das geopferte Lamm herabhängt, rechts vom Priester steht eine betende Frau, wahrscheinlich Anna), wie aber dem unterdessen in seinem Grame zu seinen Herden (angedeutet durch Schaf und Hund) in die Wüste entwichenen Joachim ein Engel die Geburt eines Kindes verkündet und die gleiche Botschaft auch an seine Gemahlin erfolgt, wie sich die Eltern wieder finden an der goldenen Pforte zu Jerusalem, ferner die Geburt Mariens selbst und ihre erste Unterweisung durch die Mutter. Einen besonderen poetischen Reiz wufste der Künstler diesen kleinen Gruppenbildern zu verleihen durch den häufig wiederkehrenden Engel, welchen er auch bei der Begrüfsungsszene erscheinen und segnend seine Flügel über die Eltern breiten läfst, und welcher über dem neugeborenen Kinde und später über dem kindlichen Mägdlein schwebend, eine herrliche Krone hält.

Es folgt alsdann der Tempelgang Mariens, das Wunder an dem Stabe Josephs, wodurch er zum Bräutigam der hl. Jungfrau auserkoren wird, die Vermählung, ferner die bekannten biblischen Szenen der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, der Botschaft an die Hirten (ein Hirte mit dem Stabe — vermuthlich hielt ihn Niedermayer für einen Presthaften — lehnt schlummernd am Felsen, zu seinen Füfsen Hund und Widder), die Beschneidung, der Stern der Weisen, ihre Ver-

[10]) »Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg« (1857) S. 59.

[11]) »Mittheilungen über die Stiftspfarrkirche St. Kassian in Regensburg nebst Notizen über Bildnereien in den einzelnen katholischen Gotteshäusern der Stadt und nächsten Umgebung.« Regensburg 1865, S. 53.

[12]) De Waal „Die apokryphen Evangelien in der altchristl. Kunst" in »Röm. Quart. Schrift« 1887, S. 173 ff. Alwin Schultz »Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters«, Leipzig 1878.

ehrung des göttlichen Kindes (in zwei Gruppen), die Darstellung, der Kindermord, die Flucht nach Aegypten und der zwölfjährige Jesus im Tempel. Nunmehr treten die Reliefs des dreigetheilten Bogenfeldes in die Reihenfolge der Szenen ein mit dem Tode Mariens (sie stirbt knieend in den Armen des hl. Johannes; die Apostel umgeben sie), ihrer Bestattung (die Apostel tragen den Sarg), ihrer Himmelfahrt und Krönung.

Die Statuetten der zwölf Propheten in den Bogenlaibungen der Vorhalle können ebensowohl mit diesem Cyklus, dessen Kardinalpunkt, die Menschwerdung Christi, sie verkündeten, in Zusammenhang gebracht, als auch in einem gewissen Gegensatze zu den Aposteln gedacht werden, nämlich als die Vertreter der Offenbarung im alten Bunde.

Endlich will ich nicht unerwähnt lassen zwei figurirte Kapitäle des Portales, vielleicht die seltsamsten des ganzen Domes, welche auf der Innenseite des Vorhallenpfeilers zu Konsolen zweier Apostelfiguren dienen. Es ist darauf hingewiesen worden, dafs einer der Steinmetzen der Dominikanerkirche zu Regensburg an einem Kapitäle der Sakristei das Pflanzenornament in Hunde- oder Pantherköpfe umgewandelt habe.[13]) Viel anmuthiger verwandelte hier der Bildhauer das Pflanzenornament in Frauenbüsten, von denen je fünf eines der Kapitäle schmücken. Es liegt halb Scherz, halb Ernst in diesen Köpfchen, doch scheint der letztere vorzuwiegen. Gar häufig sind an mittelalterlichen Portalen und Chorbögen aus einem naheliegenden symbolischen Grunde die klugen und thörichten Jungfrauen angebracht. Vielleicht schwebte dem Meister dieser Gedanke vor, den er dann allerdings in sehr reduzirter Form ausführte. Aber noch eine andere Deutung drängt sich dem Kenner mittelalterlicher Bilderkreise unwillkührlich auf. Bekanntlich hielt das ganze Mittelalter daran fest, dafs die Heilsbotschaft auch einigen bevorzugten Heiden zu Theil wurde. Als die berufenen Trägerinnen dieser Offenbarung erkannte es die in der Litteratur des Alterthums im Halbdunkel des Geheimnisses erscheinenden Sibyllen. Die Sibyllen spielen darum in Poesie und Kunst des Mittelalters eine gewisse Rolle. An Kunstwerken treffen wir sie in wechselnder Zahl (von 1 bis 13) meist im Verein mit den Propheten und Aposteln, den Verkündigern des göttlichen Wortes im alten und neuen Testamente, denen sie gleichsam als die Prophetinnen des Heidenthums gegenüberstehen. Es ist darum auch möglich, dafs dieser Gedanke den mit dem mittelalterlichen Bilderkreise vertrauten Bildhauer zu seinem eigenthümlichen Einfall anregte.

Ueberblicken wir nun die Skulpturen des Domportales im Ganzen, so finden wir: es sind zwei in sich abgeschlossene Bilderkreise, das Leben Mariens und die hervorragendsten Zeugen der Urkirche, die sich um Petrus schaaren oder diese Urkirche selbst mit ihrem Grundstein und Oberhaupte. Wir könnten aber auch den freieren Interpreten nicht tadeln, welcher die beiden Bilderkreise zu einem einheitlichen Gedanken zusammenschliefsen wollte. Es wäre keine willkürliche Erfindung, wenn man behauptete, dafs die beiden Cyklen konzentrisch auf den in weiterer Perspektive liegenden Punkt der Kirche oder des göttlichen Heilswerkes hinweisen, welches durch die Menschwerdung Christi grundgelegt und auf Petrus und die Apostel gebaut ist. Denn eine jede Schöpfung, in der die Lebensader wahrhaft künstlerischen Geistes schlägt, hat mit den Werken der Natur das gemein, dafs sie bei gröfster Mannigfaltigkeit der Theile des einigenden Mittelpunktes nicht ermangelt.

Wir haben nun in den vorangehenden Ausführungen einen, wenn auch immerhin bemerkenswerthen, so doch nur kleinen Theil jenes imposanten Werkes berücksichtigt, an dem Jahrhunderte in monumentalen Zügen beurkundeten, was sich zuinnerst in ihrer Seele regte, an dem sie eine unvergängliche Probe ablegten für die Fülle ihrer Erfindungs- und Schaffenskraft. Aber je mehr wir alles Einzelne an einem solchen Werke verstehen, desto sinn- und bedeutungsvoller mufs uns das Ganze erscheinen; desto mehr wird es seinen erhabenen Zweck auch in der Gegenwart erfüllen, nämlich in seiner gewaltigen Gröfse und überwältigenden Schönheit Zeugnifs zu geben für die höchsten und mächtigsten Impulse, die das Menschenherz von jeher bewegten, und hinzuweisen auf ewige, das Irdische überragende Wahrheiten und Thatsachen.

Regensburg. J. A. Endres.

[13]) Graf von Walderdorff »Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart«, III. Aufl., S. 165.

Ueber die Ausstattung des Innern der Kirchen durch Malerei und Plastik.

III. (Schlufs.)

6. Ausmalung der Seitenschiffe.



o das Mittelschiff dem Künstler keine Wände und Fenster liefert, werden viele der sonst in ihm anzubringenden Bilder in die Seitenschiffe kommen müssen. Da drängen sich nun die wichtigen Fragen auf: Darf oder soll man denn die Fensterreihe oder die Wandflächen der Seitenschiffe zur Darstellung der vierzehn Stationen verwerthen? Ist es thunlich, die Fenster mit den Wänden als ein Ganzes aufzufassen und in sie nur einen Cyklus zu setzen? Die vierzehn Stationen in die Fenster zu malen, ist so ungewöhnlich und weicht so sehr von der Gepflogenheit des Mittelalters ab, dafs man doch davor warnen kann. Selbst der Plan, sie in grofser Ausdehnung auf die Wände zu malen, ist lange zu überlegen. Die „Andacht zu den vierzehn Stationen" ist vortrefflich, ist zu befördern, aber sie ist kein wesentlicher Theil des eigentlichen kirchlichen Gottesdienstes, sondern bleibt eine von der Kirche auf's Entschiedenste empfohlene Privatandacht. Jedenfalls sind es zwei verschiedene Fragen, ob man das zum Mefsopfer in so enger Beziehung stehende und für jeden Christen so wichtige Leiden des Herrn in den mit Rücksicht auf die hh. Orte zu Jerusalem angeordneten „Stationen" mit Betonung der wegen dieser Orte hervorgehobenen Einzelheiten, oder ob man es nach den Evangelien mit Hervorhebung anderer Ereignisse schildern will. Im letzteren Falle würde der Cyklus nach alter Sitte schon mit dem Einzug in Jerusalem beginnen und mit der Auferstehung enden; dann geht aber der Nutzen, den die Stationen als solche bringen, verloren. Zu überlegen ist auch, ob die Kreuze, welche doch die Hauptsache sind, im Vergleich zu den Bildern nicht zu sehr verschwinden.[1]) Fenster und Wände zur Darstellung eines fortlaufenden Cyklus, also z. B. der Stationen, zu benutzen, verstöfst doch so sehr gegen alle Regeln der Architektur, dafs die Frage nach der Zulässigkeit eigentlich gar nicht aufgeworfen werden sollte. Wände und Fenster stehen architektonisch zu einander im Gegensatz wie Oeffnung und Verschluss. Auch die Fülle des Lichtes, das die Figuren eines Glasfensters heraushebt, läfst sich doch nicht in Harmonie setzen zu einer noch so hellen und farbenreichen Wandmalerei. Entweder bilden die Malereien der Wände eine Art Rahmen zu den Fenstern oder aber einen von den Fenstern streng geschiedenen Cyklus. Am ersten liefse sich eine Harmonie noch mit Mosaiken erreichen, aber da würde die Architektur leiden und der Lichteffekt noch zu verschieden sein.

7. Der Fufsboden.

Den schönsten Fufsboden der Welt hat der Dom von Siena; denn in Graffito, in eingelegtem Marmor und Mosaiken zeigt er Philosophen und Sibyllen, Propheten und Szenen aus dem Alten Testament. Auch andere Kirchen, z. B. St. Gereon zu Köln,[2]) besitzen Fufsbodenmosaiken mit Bildern aus der Geschichte des Alten Bundes, des Thierkreises, der Lebensalter, Monate, Paradiesesflüsse u. s. w. Reste reicher oder einfacher gemusterter Böden ohne Figuren findet man überaus oft. Es ist nicht der Ort, darauf hier näher einzugehen; es genügt der Hinweis. Mit Recht scheut man sich heute, Figuren der Bibel oder Heiligenbilder so anzubringen, dafs sie mit Füfsen getreten werden. Zur figuralen Verzierung der Böden empfiehlt sich darum nur Zeitliches, Natürliches, Unvollkommenes, Vergängliches, Alles das, worüber der Christ sich erheben, was er unten lassen soll. Alles Höhere, Uebernatürliche gehört auf die Wände, in die Fenster und Gewölbe. Man dürfte die im Hebräerbrief 2, 8 angeführte Stelle Psalm 8, 8 f. als Motiv für einen Fufsboden nehmen: „Alles hast du seinen Füfsen unterworfen, Schafe und alle Rinder, überdies die Thiere des Feldes, die

[1]) Vergl. Beringer »Die Ablässe«, 10. Aufl. Schöningh, Paderborn (1893) S. 252 f. »Decreta authentica sacrae congregationis indulgentiis sacrisque reliquiis praepositae.« Pustet, Ratisbonae (1883) p. 233 Nr. 258. *Cum ad lucrifaciendas indulgentias, quae pro stationum Viae crucis visitatione conceduntur, minime requiratur tabularum erectio, sed crucium. p. 245 u. 275 (Imagines) necessariae non sunt.* Vgl. Keppler »Die vierzehn Stationen des heiligen Kreuzwegs.« Eine geschichtliche und kunstgeschichtliche Studie, zugleich eine Erklärung der Kreuzwegsbilder der Malerschule von Beuron. 2. Aufl. Herder, Freiburg 1893.

[2]) Ernst aus'm Weerth »Der Mosaikboden in S. Gereon«. Bonn 1873. Mit Abbildungen anderer mittelalterlicher Fufsbodenmosaiken und einer Uebersicht der Geschichte derselben.

Vögel des Himmels und die Fische der See, welche die Pfade des Meeres durchwandern."

Da die Künstler des Mittelalters die Laster oft unter den Füfsen der Heiligen darstellten, wird man auch heute Bilder der Laster passend in Fufsböden verwenden. Das sogenannte Glücksrad, lehrreiche und charakteristische Darstellungen der Lebensalter, nützliche Geschichten aus der Sage (z. B. die bereits in den Katakomben verwendeten: Odysseus an der Insel der Sirenen, Orpheus, Hirten) oder aus der Profangeschichte verdienen ebenfalls einen solchen untergeordneten Platz im Gotteshause. Statt der rein dekorativen Bilder der Monatsbeschäftigungen, statt der heute doch weit weniger populären Sternbilder kann man wohl inhaltsreichere Dinge bringen. Eine reiche Fundgrube bietet in dieser Hinsicht das »Speculum humanae salvationis«. Es gibt für die einzelnen Geheimnisse des Lebens Christi und Mariä zwei Vorbilder aus dem Alten Bunde und eines aus der Profangeschichte. Unter letztern finden sich mehrere, die besonders dann im Boden trefflich zu verwenden wären, wenn man auf den Wänden entsprechende Szenen des Alten und Neuen Bundes schilderte. Satyren und humoristische Bilder hat das Mittelalter an Chorstühlen und Kanzeln und anderen Stellen angebracht. Sie werden wohl in unserm Jahrhundert besser zu vermeiden sein. Man konnte sich damals, als alle noch einig waren im Glauben, und als die Prinzipien der Sittlichkeit unangetastet feststanden, Dinge erlauben, die heute unstatthaft sind. Die Kirchen sind überdies nicht da, um Szenen und Figuren festzuhalten, welche für den Archäologen wichtig und interessant sind, sondern um das Volk zu erbauen. Alte Denkmäler, welche die Vorzeit uns hinterliefs, alles, was einmal da ist und durch Verjährung das Recht auf seinen Platz beweist, soll man erhalten und vor dem krankhaften Restaurationsfieber unserer Tage schützen. Bei Neuschaffungen sind aber zeitgemäfse Bildungen anzustreben.

Schlufs.

Fassen wir die Hauptergebnisse kurz zusammen in einige Regeln:

1. Jeder Altar mufs in seinem Chor die Bildwerke der Umgebung bestimmen. Weil im Hauptchor der Sakramentsaltar sich befindet und die östliche Wand Allen, die im Mittelschiff und in den Seitenschiffen beten, sichtbar ist, wird dort ein grofses Bild Christi anzubringen sein.

2. Die schöne alte Sitte, beim Choreingange die Bilder der Menschwerdung (Verkündigung) und des Erlösungsopfers, an den Säulen jene der Zwölfboten anzubringen, sollte man nicht so sehr in Vergessenheit kommen lassen.

3. In das Mittelschiff passen vor allem die in den sonn- und festtäglichen Episteln und Evangelien vorkommenden Szenen der hl. Schrift, in die Seitenschiffe glaubwürdige Legenden der Heiligen.

4. Der Fufsboden soll Bilder erhalten, die einerseits nicht durch Betreten entwürdigt werden, andererseits aber nützliche Gedanken wachrufen, also solche, die zum Kreise rein natürlicher Erkenntniss gehören.

Ich kann nicht umhin, diese Skizze über die bei Ausmalung und Auszierung von Kirchen einzuhaltende Bahn mit einem auch von mir schon oft vorgebrachten „Ceterum censeo" zu schliefsen. Es ist schon häufig wiederholt worden, es wird auch noch vielmals ohne Erfolg denen vorzuhalten sein, welche neue Kirchen bauen und alte restauriren, aber es enthält einen durch die Erfahrung alter und neuer Zeit erprobten Grundsatz, von dem allein Heil und Besserung zu erwarten ist. Nur durch gutes Bezahlen und langsames Arbeiten kommt man zu etwas Ordentlichem. Man entwerfe grofse Pläne, aber man überlasse der Zeit die Ausführung. Wer in kurzer Zeit Alles fertig stellen will, wird theils aus Mangel an Geld, theils durch Fehlen tüchtiger Kräfte, theils durch überstürztes Voraneilen nicht zu einem auf die Dauer erfreulichen Abschlufs kommen. Die Alten haben weitaussehende Pläne gefafst, diese aber in einer vernünftigen Allgemeinheit gelassen. Sie haben nicht mit vielem Gelde detaillirte Zeichnungen entwerfen lassen, die erst nach Jahrzehnten zur Ausführung kommen konnten. Nach uns werden andere Menschen mit anderen Ansichten leben; sie werden wohl unsere Einzelvorschläge ebenso als veraltet und überholt ansehen, wie wir die vor 30, 40 Jahren gemachten beurtheilen. Nur die allgemeinern Gesichtspunkte bleiben; es wäre bedauerlich, wenn die Menschheit für das Einzelne nicht fortschritte. Man wird, so hoffen wir, die alten bewährten Vorbilder des Mittelalters besser kennen, besser verwerthen lernen. Lassen wir also das Beste machen, was heute zu leisten ist. Jede fleifsige, gediegene Arbeit eines echten Künstlers behält immer

Werth. Dies Beste wird theuer. So wird man langsam vorankommen, aber Gutes schaffen.

Warum nicht beim Neubau, wie die Alten thaten, in die Säulen des Mittelschiffes und am Choreingang Sockel und die ersten Steine des Baldachins einlassen. Der Rest wird folgen, vielleicht erst nach einem halben Jahrhundert. Was thut's? Er folgt. Beim Neubau müfste man Schulden, oder noch mehr Schulden machen, wollte man alle die Statuen mit in Rechnung bringen. Man lasse sie. Später wird man mehr Geld haben und darum Besseres hinstellen.

Warum gleich die ganze Kirche mit Glasfenstern und Malerei ausstatten? Ein Fenster, die Ausmalung eines Chores, wo möglich nicht des Hauptchores, diene als Versuch. Ist diese erste Probe fertig, so lasse man sich nicht vom Maler und Glaswirker drängen, ihm Arbeit zu geben. Möge die Sache einige Jahre ruhen, damit das Urtheil feste Klarheit gewinne. Ist es klug, gleich zwei Seitenaltäre zusammen zu bestellen? Hätte man mit einem begonnen, so wäre es möglich gewesen, die Fehler oder Mängel des ersten beim zweiten zu verbessern. Aber die Lieferanten bieten natürlich Alles auf gleich zwei Altäre zu machen, das ermäfsigt die Herstellungskosten und erlaubt mehr fabrikmäfsig vorzugehen. Viele Theile können ja dann zusammen gemacht werden. Wo und wann haben überdies die Alten die Seitenaltäre so gebildet, dafs sie sich gleichen wie Zwillinge, wie ein Ei dem andern. Die Schönheit dieser Symmetrie ist ein Ideal der oberflächlichsten Aesthetiker.

Je mehr in der Kirche unfertig bleibt, desto eher bekommt man Geld, es zu vollenden. Wenn die Leute sehen, dafs es langsam und gut vorangeht, sind sie opferwillig. Es herrscht aber oft leider eine Hast bei Ausstattung von Kirchen, als ob dieser Vorstand Alles fertig machen müfste. Wird er keinen Nachfolger haben? Warum läfst er dem nicht auch etwas zu thun übrig?

Sehen wir doch zurück auf die letzten fünfzig Jahre, auf Altarbauten, die vor dreifsig Jahren entstanden. Wie urtheilt man heute darüber? Wenn man damals ruhig überlegte, wenn man gute Künstler verwandte, wenn man sich an alte Muster hielt, freuen wir uns noch heute an diesen Werken. Auch die Zukunft wird sie loben. Ist aber Alles rasch, billig, handwerksmäfsig geschaffen worden, ohne gründliche Nachahmung mittelalterlicher, stilvoller Werke, dann gibt's nachher arge Enttäuschungen. Ersparen wir denen, die nach uns kommen, das Bedauern, dafs man so etwas gemacht hat, uns aber eine Kritik, die wir verdienen, wenn wir das alte Sprüchwort nicht beachten: „Eile mit Weile."

Exaeten. Steph. Beifsel S. J.

Bücherschau.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresausgabe 1894, enthaltend 10 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie nebst erläuterndem Texte mit weiteren Illustrationen, bearbeitet von Inspektor Staudhamer. München, Verlag von J. B. Obernetter.

Zu dieser zweiten Jahresmappe haben die Architekten Becker und Wetterwald, die Bildhauer Busch, Gamp, Hefs, Waderé, die Maler Baumeister, Benz, Defregger, Feuerstein, Fugel, Locher, Müller-Warth, Schleibner, Walch Beiträge geliefert, welche in 10 vorzüglich reproduzirten Vollblättern und in 12 Textbildern bestehen. Dieselben finden je eine eingehende, von Notizen über den Lebenslauf und die Werke des betreffenden Meisters begleitete Beschreibung, die sehr dithyrambisch gehalten ist. Leider bietet sie keine vom Künstler selbst herrührende Erklärung, die in der Regel mehr geeignet ist, das Wesen des Kunstwerkes zu enthüllen, als die schwungvollste Erörterung, bei der die Kritik zu leicht in den Hintergrund tritt. — Im Allgemeinen theilt diese Mappe die Richtung ihrer Vorgängerin. Durch den Anschlufs an die Kunst des deutschen Mittelalters zeichnen sich nur die beiden trefflichen architektonischen Entwürfe aus, die St. Martinskirche in Chikago von Becker und die reizende Brückenkapelle von Wetterwald, für welche eine viel gründlichere, namentlich die konstruktiven Gesichtspunkte betonende Besprechung eine schätzenswerthe Beigabe gewesen wäre. — Auch die Gruppen von Busch sind lobenswerthe Leistungen, weil sie innig empfunden und geschickt modellirt sind. Für einen Altar sind sie aber zu genrehaft behandelt, und noch weniger geeignet erscheint ihre in gothisirenden Architekturformen gehaltene Fassung. Die Bemerkung, dafs diese auch durch eine solche in jedem andern Stile ersetzt werden könne, ist sehr befremdlich und bedenklich, wie die weitere, dafs das Modell sich zur Ausführung in Marmor wie in Holz eigne, also für zwei in Bezug auf die Stilgesetze so verschiedene Materialien. Das hier für den Bildhauer in Anspruch genommene Recht, für sein Werk auch den architektonischen Rahmen zu bestimmen, unterliegt keinem Zweifel, setzt aber voraus, dafs jener

die dazu erforderliche Fähigkeit besitze, die nur durch ganz spezielles Studium zu erreichen und bei den Figuristen leider eine sehr grofse Ausnahme ist, zumal bei den nur akademisch geschulten. — Die als „Rosa mystica" bezeichnete knieende hl. Jungfrau von Waderé ist eine edel aufgefafste und durchgeführte Figur, ein kunstvolles Erbauungsbild für ein vornehmes Haus; für die Kirche aber doch wohl zu weich. — Das bekannte Bild der Muttergottes mit dem Kinde und dem hl. Joseph, welches Defregger für den Altar seines Heimathsortes gemalt hat, berührt sympathisch, so oft man ihm begegnet. — Das auf Leinwand gemalte und auf die Mauer geklebte Bild von Feuerstein, welches wunderbare Krankenheilungen des hl. Pantaleon darstellt, bewährt den Künstler als einen auch grofsen monumentalen Aufgaben gewachsenen Meister. — In der Geschicklichkeit der Komposition wird es fast noch übertroffen von dem Chorbogengemälde Fugel's, welches die Bewohner des himmlischen Jerusalem in sehr figurenreicher Uebereinanderordnung zur Anschauung bringt. Inwieweit das in der Gruppirung und im Ausdruck gleich gelungene Wandgemälde zum Stil der Kirche pafst, geht aus der Beschreibung nicht hervor. — Möge es der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" immer mehr gelingen, den christlichen Künstlern lohnende Aufgaben zu bieten und nach Kräften dafür zu sorgen, dafs diese stets gelöst werden in einer der jedesmaligen Bestimmung durch Auffassung, Stilrichtung und Technik entsprechenden Weise! R.

Geschichte der christlichen Malerei. Von Dr. Erich Frantz, Professor an der Universität Breslau. II. Theil. Freiburg 1894, Herder'sche Verlagshandlung.

Durch das endliche Erscheinen der XVI. Lieferung, welche den Text abschliefst, und der XVII. Lieferung, welche für den ganzen II. Theil die Bilder nachliefert, hat das Werk seinen vollständigen Abschlufs gefunden und kostet mit Einschlufs der Bilder ungebunden 30 Mark, in drei Bände gebunden 38 bezw. 39 Mark. — Der II. Theil zerfällt in sieben Bücher, von denen das I. „Die neue christliche Malerei in Italien" behandelt: Giotto, seine Schüler und Nachfolger, die Schule von Siena u. s. w.; das II. Buch „Die erste Epoche der Gothik" in Frankreich, den Niederlanden, England, Deutschland; das III. Buch „Die Frührenaissance in Italien": Florenz, Toskanien und Umbrien, Oberitalien; das IV. Buch „Die niederländische Malerei des XV. Jahrh."; das V. Buch „Die Malerei des Quattrocento in Frankreich, Spanien, Portugal"; das VI. Buch „Die deutschen Malerschulen des XV. Jahrh."; das VII. Buch „Die Hochrenaissance in Italien, Deutschland, den Niederlanden". „Zusätze und Berichtigungen", „Namen und Sachregister" schliefsen das als Nachschlagebuch wie als belehrende und unterhaltende Lektüre gleich zu empfehlende Werk. Nicht nur nach der mehr äufseren kritischen Seite wird es den einzelnen Meistern und Schulen gerecht, deren fein abgewogene Charakterisirung einen seiner Hauptvorzüge bildet, sondern auch in das Innere versteht es einzudringen, die Intentionen der Meister zu erfassen, und an ihren hervorragendsten Schöpfungen nachzuweisen und zu schildern. Hierbei entwickelt der Verfasser einen scharfen Beobachtungssinn und eine tiefe Auffassung, der man überall die Eigenart der Empfindung anmerkt. Historische, ikonographische, stilistische, technische Gesichtspunkte zieht er überall in seine Untersuchungen, deren Reiz dadurch für den Leser wesentlich erhöht wird. Nicht so sehr um eine erschöpfende Behandlung der einzelnen Schulen war es ihm zu thun, als um eine genaue Kennzeichnung ihrer Merkmale und der Eigenthümlichkeiten, die sie verbinden. Einige durch die neuesten Forschungen festgestellten, oder wahrscheinlich gemachten Beziehungen mögen ihm entgangen sein, wie er auch mehrfache in dieser Zeitschrift von Beissel und Heimann für die romanische, von Firmenich-Richartz, Justi, Scheibler, Stiafsny, Thode für die gothische Periode gebotenen Hinweise unbeachtet gelassen hat. Die Bilder sind gut ausgewählt und gut ausgeführt, daher sehr geeignet, das Studium des Buches zu erleichtern, welches vor allen anderen Werken über die Geschichte der christlichen Malerei den Vorzug einer sehr anregenden und angenehmen Lektüre besitzt. σ.

Kirchenschmuck. Neue Folge. Sammlung von Vorlagen für kirchliche Stickereien, Holz- und Metallarbeiten und Glasmalereien. Herausgegeben von Georg Dengler, Domvikar in Regensburg. IV. Bd. 4. und 5. Heft (à 4 Mk.). Regensburg, Verlag von J. Habbel.

Seltene Erscheinungen sind diese Hefte, aber trotzdem in weiteren Kreisen stets sehr willkommen. Sie kommen nämlich dem praktischen Bedürfnisse mit Musterblättern entgegen, die durchweg zuverlässig und gut, dazu unmittelbar verwendbar sind. Kurze Erläuterungen unterstützen und erleichtern diese Verwendbarkeit, lassen aber in Bezug auf die Ausführung zumeist noch einen weiten, immer einen hinreichenden Spielraum, so dafs die Gefahr, es möchte durch die häufige Wiederholung desselben Musters eine gewisse Monotonie, gar eine Art von Schablonenthum herbeigeführt werden, ausgeschlossen ist. Denn wie viel Mannigfaltigkeit bewirkt selbst bei der Identität der Zeichnung die Verschiedenheit der Techniken, der Farben u. s. w.! — Tafel 135 und 136 bieten zwei einfache und strenge Renaissancealtäre, Tafel 137 einen gothischen Taufstein, dessen Holzdeckel in Form einer Pyramide (obwohl von dem Dombaumeister Fr. von Schmidt entworfen) die alten Vorbilder (deren wir demnächst einige hier zu veröffentlichen gedenken) an Schönheit so wenig erreicht, als der gothische Chorstuhl auf Tafel 138 seine zahlreichen Vorgänger. Die Entwürfe der Beuroner Kunstschule zu Stickereien für Chorkappe und Mefsgewand (Tafel 139 und 140) wirken etwas befremdlich wegen ihrer altchristlichen Reminiscenzen, und das rein ornamental gehaltene romanische Kaselkreuz auf Tafel 141 theilt mit den meisten modernen Vorschlägen auf diesem Gebiete eine gewisse Nüchternheit. — Der spätgothische Flügelaltar (Tafel 142) hat den einen, durch Anfügung von Flügeln leicht zu beseitigenden Mangel, dafs die Predella dem Klappaufsatz gegenüber zu hoch erscheint. Die romanische Frontalbekleidung (Tafel 143) für einen Altartisch ist sehr brauchbar und gewifs mancher Stickerin recht willkommen. Das Kaselkreuz (Tafel 144)

bietet mit den breiten Linnenborden (Tafel 145 und 148) eine Anzahl sehr dankbarer Stickmotive und die gothische Riesenmonstranz (Tafel 146 und 147) mit den von dem sonst so strengen Stile etwas abweichenden Ranken verdankt ihre Handlichkeit nur der sie ganz beherrschenden, mehr auf bayerische Fertigkeit berechneten Treibtechnik. — Eine sehr dankenswerthe „Zusammenstellung der kirchlichen Vorschriften über Paramente" schliefst sich den Erklärungen der Tafeln an und soll in den folgenden Heften auch auf die liturgischen Gefäfse ausgedehnt werden. Mögen sie bald folgen! Schnütgen.

Oestrich und seine Pfarrkirche. Ein Beitrag zur Geschichte des Rheingau's von Dr. H. Rody, Pfarrer. Oestrich 1894. Druck und Verlag von Julius Etienne Ww.

Dem jede Gelegenheit, dem Volke auch litterarisch sich nützlich zu erweisen, willig ergreifenden Verfasser war die Vollendung der mit vielen Mühsalen verbundenen Restauration seiner interessanten spätgothischen Pfarrkirche eine willkommene Veranlassung, seine Pfarrkinder und weitere Kreise mit der Geschichte der Kirche und deren Herstellung bekannt zu machen. Bevor er aber an diese Aufgabe herantritt, beleuchtet er in der 80 Seiten umfassenden I. Abtheilung die Geschichte des Rheingau's überhaupt, namentlich mit Bezug auf die Einführung des Christenthums, die Thätigkeit der Mönche und Bischöfe; auch in Betreff weltlicher Angelegenheiten: wie Weinbau, Markgemeinschaft u. s. w. — In der II. Abtheilung wird über den Ursprung und die Geschichte der Kirche eine kurze Untersuchung angestellt, eingehender die Vorgeschichte und Ausführung der Restaurationsarbeiten behandelt, welche Baumeister Becker in Mainz vortrefflich besorgt hat. In seinen klaren und anschaulichen Bericht, der zuletzt eine Beschreibung des Innern bringt, weifs der gewandte Publizist eine Fülle von recht praktischen Bemerkungen einfliefsen zu lassen, die sich auf Bauen und Restauriren, Einrichtung und Ausstattung von Kirchen, sowie auf andere wichtige Dinge beziehen. Möge der vorsichtige, verständige und gelungene Weg, den der Verfasser gegangen ist, Manchem ein Vorbild sein! R.

„Alte und Neue Welt." Diese neben dem „Deutschen Hausschatz" vornehmlich der Unterhaltung gewidmete illustrirte katholische Zeitschrift hat mit dem 29. Jahrgang, den sie soeben begonnen hat, ein gröfseres Format angenommen, welches namentlich den Abbildungen zu Gute kommt. Da diese auch in technischer Beziehung noch vervollkommnet werden und auch die christliche Kunst noch mehr Berücksichtigung als bisher finden soll, so darf das alte Familienblatt in der neuen Ausrüstung auch an dieser Stelle um so wärmer empfohlen werden. A.

Der Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach versendet für Weihnachten wiederum mehrere gut ausgeführte Farbendruckbilder, nämlich (Nr. 241) eine kleine Darstellung des vor dem Jesukinde knieenden hl. Hieronymus, welche ein sinniges Gedicht in Form eines Zwiegespräches erläutert, sodann (Nr. 312) das bekannte Beuroner Weihnachtsbild in gröfserem, daher als Zimmerzierde zu verwendendem Formate, endlich (Nr. 310) die „Himmelskönigin" nach einem Gemälde des altkölnischen Meisters Wilhelm (?), das bekannte, überaus liebliche, bereits vor 25 Jahren von Kellerhoven in Köln reproduzirte Bild, dessen kunstvolle Ausführung in den Kühlen'schen Verlag übergegangen und jetzt für den äufserst mäfsigen Preisvon 3 bezw. 4 Mark zu haben ist. Kein modernes Bild kommt dieser Darstellung der unter einem gothischen Baldachin thronenden, von 12 Heiligen umgebenen Gottesmutter an Anmuth gleich, und ohne Papierrand von einem gut profilirten und polychromirten gothischen Rähmchen eingefafst, übertrifft sie an künstlerischer Wirkung so ziemlich Alles, was sonst als frommer Schmuck für die Wand eines christlichen Hauses sich eignet. — Unter dem Titel 'Aus dem Leben Unserer Lieben Frau' werden noch vor Weihnachten zum Preise von 18 Mark siebzehn Kunstblätter (Phototypien) nach den Originalkartons der Malerschule von Beuron zu den Wandgemälden der Klosterkirche zu Emaus-Prag erscheinen, die von ebenso vielen Sonetten des P. Esser und von einem Vorworte des P. Kreiten begleitet, Seiner Eminenz dem Kardinal Philippus Krementz gewidmet sind. Die Originale zählen zu den besten Leistungen der eigenartigen, in den letzten Jahren viel besprochenen Beuroner Schule und sind vielleicht mehr als alle anderen Werke derselben geeignet, in deren Geist einzuführen. Mit diesem Geist beschäftigt sich eingehend das Vorwort, welches für die Beuroner Gemälde Feierlichkeit und Ruhe, Abgemessenheit und Strenge, den Sieg der Seele über den Körper, einen wesentlich erbaulichen Charakter in Anspruch nimmt und sie als durchaus priesterliche, daher liturgische Schöpfungen feiert. Ob die durch diese vier Eigenschaften als Schmuck der Kirchenwände eines mehr beschaulichen Ordens besonders empfohlenen und gewifs auch passenden Gemälde sich ebenso sehr für die Erbauung des Volkes empfehlen, welches auch, zumal bei Darstellungen aus dem Marienleben, für das Gemüth besondere Befriedigung verlangt, ist eine andere Frage. H.

Der Kunstverlag von Julian Schmidt in Florenz bringt die Serie der Fiesole'schen Engel zum Abschlufs, von denen er bereits zehn in sehr farbenprächtigen Holzschnitten durch Knöfler in Wien hatte reproduziren lassen. Die beiden letzten, welche die Zwölfzahl der die Gottesmutter umgebenden Himmelsboten vollenden, stellen den (roth gekleideten) betenden Engel mit der Unterschrift: „Alleluja" dar und den (rosa gekleideten) Cymbel-Engel mit der Unterschrift: „Tu rex gloriae". Sie werden als Abschlufs der herrlichen Gruppe erst recht willkommen sein. H.

Notiz. Mit dem hier (Bd. VI Sp. 314) erwähnten Bischofsstabe des Kardinals Albrecht von Brandenburg werde ich hier demnächst ein im »Halle'schen Domschatz« abgebildetes spätgothisches Reliquienkreuz mittheilen, dessen Original sich ebenfalls im Nationalmuseum zu Stockholm befindet. D. H.





Barthel Bruyn: Die Klage um den Leichnam Christi.

Flügelgemälde des Essener Altares.

(Besprechung in Heft VIII.)

Abhandlungen.





Barthel Bruyn: Die [illegible]

Abhandlungen.

Die Goldschmiedfamilie der Arphe.

Mit 4 Abbildungen.

I.

urchs ganze XVI. Säculum, vom ersten Jahrzehnt bis über das letzte hinaus, beherrschte die kirchliche Edelmetallkunst Spaniens, genauer Castiliens und Leons, die Familie der Arphe, in drei Geschlechtern. Dafs der Erste von ihnen, Enrique, aus Deutschland gekommen ist, sagen die Zeitgenossen,[1]) und in einer Frage wie diese ist das Zeugnifs des Spaniers gewifs unverdächtig. Auch ist Arphe kein spanischer Name, es ist der deutsche Name Harf, Harfe, der vielleicht von einem Stammhaus mit dem Wahrzeichen der Harfe hergenommen ist; ein solches Haus ist noch in Strafsburg nachgewiesen worden. Er war im Mittelalter am Niederrhein verbreitet und kommt in den Kölner Schreinsbüchern des XIII. und XIV. Jahrh. vor. Man gedenkt hier auch des alten edlen Geschlechts der Ritter von Harffe, die auf Schlofs Harff an der Erft im Jülicher Land erbgesessen sind. Wer kennt nicht den Ritter Arnold von Harff, der seine Wallfahrt nach dem heiligen Lande (1496 bis 1499) selbst beschrieben hat.[2])

Die Geschichte dieser Künstlerfamilie ist auch dadurch anziehend, dafs sie in so einfachen, typischen Zügen verläuft und den Wechsel des Kunstgeschmacks in einer sehr bewegten Zeit wiederspiegelt. Ihre schaffende Thätigkeit bezog sich vorwiegend auf ein der spanischen Kirche eigenthümliches Kultusgeräth, die Custodie, also dafs die Erzählung ihres Lebens fast in der Reihenfolge der Aufträge für diese aufgeht. Ein engumschriebener Kreis, wo aber noch ganz andere Eigenschaften als die Geschicklichkeit des Goldschmieds und Kleinkünstlers sich zu zeigen hatten. Etwas vom Genie des Architekten und von der Erfindungsgabe des Bildhauers mufste dem Custodienkünstler zu Gebote stehen. Mitten in ihre Tage fiel der Wendepunkt der Zeiten, der Fall der Gothik, das Vordringen der wiederbelebten Formen der römischen Baukunst nach dem spanischen Westen. Diese Umwälzung wird hier in einer und derselben Familie durchgemacht; sie fällt zwischen Vater und Sohn. Aller drei Arphe Namen sind mit einer typischen Stilform eng verknüpft: der spätgothischen, der sogenannten Frührenaissance und des klassischen Cinquento. Von dem Grofsvater Enrique sagt sein Enkel: Er brachte die gothische Manier auf ihren Höhepunkt.[3]) Die erste Form des welschen Stils auf spanischem Boden hat sogar ihren Namen bekommen von den Silberschmieden, *plateros*, plateresk, weil die architektonische Ornamentik, wie sie der Zweite, Antonio, zuerst auf das Kirchengeräth übertrug, sich noch besser für diese Feinkunst zu eignen schien. Der dritte und berühmteste, Joan, ist der Verfasser einer Lehrschrift, die alle Gebilde der Natur und Kunst durch feste Maafsverhältnisse zu regeln unternimmt; und die Schönheit wohlberechneter Verhältnisse, im Geist eines Palladio und Vignola war es, durch die er in den Augen der Zeitgenossen die bebewunderten Werke seines Vaters und Ahnen in den Schatten gestellt haben sollte.

Die Custodia

der spanischen Kirche ist eine Art Tabernakel, in Form eines idealen Thurmes, bestimmt bei hochfestlichem Anlafs die Monstranz aufzunehmen. Sie hat mit dem täglichen Gottesdienst und den übrigen kirchlichen Jahresfesten nichts zu schaffen, denn sie wird ausschliefslich bei dem Fronleichnamfest gebraucht, zu dessen Ver-

[1]) Andrés Gomez de Arce, Licentiat des kanonischen Rechts am Colleg von Monte Olivete in Salamanca, hat für das Buch des Enkels folgende Verse über den Grofsvater geschrieben:

Cuius avus quondam Germana sede relicta,
Omine foelici nostras remeavit ad oras,
Ingeniique sui Hesperiis monumenta reliquit.
Crux Legione docet, celebris Custodia Christi
Corporis immensi nomen protendit in aevum.
Ampla Toletani pariter Custodia templi,
Cordubae et illustris testantur; caetera mitto,
Quaeque olim cedro praecellens digna reliquit,
Dum pius ardebat totum se tradere Christo,
Qua micuit virtute dies cum duceret aevi.

[2]) »Die Pilgerfahrt des Ritter Harff«, herausgegeben von Dr. E. v. Grote, Köln 1860.

[3]) *Llegó hasta el punto de la manera gótica.*

herrlichung sie eigentlich ersonnen ist. Dann wird sie, theils bei der Prozession auf einer Tragbahre oder auf einem mit Bildwerken geschmückten Wagen herumgeführt, theils aber nimmt sie, an den sechs mittleren Tagen der Octave des Festes, auf dem Hochaltar Platz.

‚Custodia' wird in der Regel ‚Monstranz', ‚Ostensorium' übersetzt, und die spanische Sprache braucht auch für Monstranz und das uns hier interessirende Schaugefäfs dasselbe Wort. Sie unterscheidet dann beide durch einen Zusatz. Die Monstranz heifst *Custodia de mano* oder *portatil,* auch *pequeña,* die kleine, tragbare, Handcustodie; die Custodie im engeren Sinn nennt man *Custodia de asiento,* die monumentale Custodie. Gewöhnlich aber wird, wenn beide in Verbindung vorkommen, die Monstranz mit dem wunderlichen Wort *viril* bezeichnet, das man als solöcistische Ableitung von *vidrio,* Glas, Krystall, als Glasgefäfs (im Wörterbuch der Akademie *pyxis crystallina*) erklärt.

Unterscheidende Merkmale von Monstranz und Custodie liegen nicht blofs in der Gröfse,[4]) sondern auch in Bestimmung und Form. Die Monstranz, die ebenfalls dem Fest des Corpus Domini ihre Entstehung verdankt, nimmt die geweihte Hostie unmittelbar auf, die hierzu bestimmte *lunula* bildet einen integrirenden Theil von ihr; die Custodie nur mittelbar, indem die Monstranz während der Festfeier in eine ihrer Abtheilungen versetzt wird. Die Form der Monstranz wurde den Reliquienbehältern oder Reliquiarmonstranzen entlehnt, daher sie auch in den ältern Zeiten (im XIV. Jahrh.) wohl Reliquiar genannt wird.[5]) Diese Form ist bekanntlich die eines Gefäfses, dem Kelch verwandt, mit Fufs, Stamm oder Stil und Baldachin.

In der Custodie sind die Merkmale des Gefäfses vollständig beseitigt. Sie verhält sich zur Monstranz etwa wie das Altarciborium zum Altartisch. Sie ruht nicht auf einem Fufs, sondern auf einem breiten architektonischen Sockel, über dem sie sich stufenweise verjüngt. Sie hat die Form eines Thurmmodells.

Der Haupt- und Mitteltheil der Monstranz, der Krystallcylinder mit dem Möndchen und dem späteren Strahlenkranz *(raggiera)* ist ferner flächenhaft behandelt, flankirt von Widerlagpfeilern, Fialen und Statuetten, die mit ihm in einer Ebene liegen, hat aber keine entsprechenden Theile an der Vorder- und Rückseite. Nur die baldachinartige Bekrönung nimmt die volle Form eines Thurmes und Thurmhelmes an. Wo mehrere Thürmchen vorkommen, ist der mittlere oder Baldachinthurm von diesen Nebenthürmen nicht umringt, sondern flankirt.

Die Custodie dagegen ist ein thurmartiger Centralbau, in streng peripherischer Symmetrie, mit Gleichwerthigkeit und Gleichheit aller Seiten, man kann sagen, sie habe keine Orientirung, keine Hauptachse, wie das im Begriff des absolut Centralen liegt.

Mehr verwandt in Bestimmung und Form ist die Custodie dem Tabernakel, wenn man unter dem in verschiedenem Sinn gebrauchten Worte nicht einen Schrein versteht, zur Bewahrung und zum Verschlufs des Sakraments, sondern eine Art von beweglichem Expositionsthron. Jedermann wird bei ihrem Anblick an die im XV. und XVI. Jahrh. im Norden üblichen Sakramenthäuschen erinnert werden, deren Entstehungszeit der der Custodie vorangeht. Sie sind ihr, künstlerisch betrachtet, am nächsten verwandt. In ihrer ornamentalen Ausstattung gleicht sie diesen zum Theil riesenhaften Tabernakeln, in denen sich die Phantasie der späteren gothischen Steinmetzen und der frühesten Renaissancebildhauer erschöpfte. In der Gröfse steht die Silbercustodie etwa zwischen diesen Steingebilden und der Monstranz. Der Unterschied liegt in zwei Punkten. Die Custodie ist beweglich; sie hat keinen bestimmten liturgischen Standort im Gotteshaus; sie wird in einem Schrank der Sakristei oder Schatzkammer aufbewahrt, während das Sakramenthäuschen an der Chorwand der Evangelienseite frei oder mit der Wand verbunden aufgemauert steht. Ferner ist dessen Kern ein verschliefsbarer Schrein, zur Aufbewahrung der *reserva eucaristica;* in Spanien *sagrario* genannt. Die Custodie dagegen hat keinen verschliefsbaren Raum und keine Thür, ja eigentlich keine Wände; sie ist

---

[4]) Die Varia commensuracion bestimmt für die Custodie mindestens zwei Varas oder castilische Ellen, d. h. 1 *m* 68 *cm* Höhe, für die Monstranz, 2 bis 3 cuartas einer Elle, also 0,42 bis 0,63 *cm.*

[5]) Die älteste urkundliche Nachricht von einer spanischen Custodie besagt, dafs Leonore, Gemahlin Carl III. el noble von Navarra für ihre Grabkapelle u. a. ein Reliquiar von Crystall mit Jaspispfeilern, von 11 marcos Silbergewicht stiftete, *para llevar el cuerpo de Dios* (um den göttlichen Leib zu tragen). Der Meister war Daniel de Bonte. Leonore starb im Jahre 1415.

allseitig offen und durchsichtig, wie das Oktogon des Freiburger Münsters. Auch kann das Sakramenthäuschen nicht als Thurmmodell bezeichnet werden, denn vom Thurm hat es nur, als kolossalen Zierrath, den Ueberbau jenes Schreins.

Ein Geheimnifs umgibt die Custodie. Das ganze Jahr bleibt sie dem Anblick entzogen, nur einmal tritt sie aus ihrem dunklen Verschlufs ans Licht des Tages, an ihrem Feste, „wie vor dem geistigen Auge des Sehers von Patmos die himmlische Stadt fertig aus der Hand des göttlichen Baumeisters zur Erde herniederschwebt".[6])

Die Anfänge der spanischen Custodie, nach Zeit und Ort, sind noch nicht festgestellt und werden es kaum je werden. Das älteste noch vorhandene Exemplar ist bereits ganz typisch in Form und Gröfse. Den Urkunden ist wenig zu entnehmen, weil sie für Monstranz und Custodie dasselbe Wort gebrauchen. Und die älteren Stücke sind meist, besonders in den grofsen Kirchen, in der Zeit des Custodien-Enthusiasmus eingeschmolzen worden. Mit der zunehmenden Popularität des neuen Kirchenfestes mag sich an mehr als einem Ort der Wunsch geregt haben, das heilige Gefäfs, den ‚Thron der Majestät', den Augen der zusammenströmenden Festgenossen in weithin erkennbarer imposanter Gestalt zugänglich zu machen. Da der Monstranz bestimmte Grenzen gesetzt waren, so verfiel man auf diese ihre Verdoppelung oder Ausstrahlung gleichsam.[7])

Die gewählte Form lag ganz in der Richtung der damaligen Gothik. Auch der Reliquienschrein, bis dahin die anspruchlose Form von Büchsen bewahrend, verwandelte sich damals in durchgeführte Modelle reicher Kapellen und Dome. Der durchbrochene Kirchenthurm des XIV. und XV. Jahrh. war, besonders vom Punkt des Oktogons an, wie vorausbestimmt zum Muster der Custodie, wobei man sich überdies auf das kirchliche Alterthum berufen konnte, das dem Ciborium bereits die Thurmform *(turris gestatoria)* gegeben hatte. Die Richtung der baulichen Phantasie auf das Durchbrochene und Emporstrebende hatte den Goldschmieden vorgearbeitet. Ja diese konnten der übernommenen Steinmetzenidee in dem gefügigeren Metall eine Gestalt geben, vor der man bekennen mufste, dafs ihr kühnster Traum hier Wirklichkeit geworden sei.

Die materiellen Bedingungen nicht zu vergessen. Der alte Goldruf Spaniens aus den Tagen der Phönizier bis zu den westgothischen Königen war damals durch den Handel Cataloniens wieder aufgelebt.

Die älteste uns bekannte grofse Custodie ist die der Kathedrale von Gerona; sie ist 1,85 *m* hoch und wiegt fast 30 *kg*. Francisco de Asis Artau, der schon ein Silberservice geliefert hatte, das die Stadt der königlichen Familie von Aragon verehrt, war sie 1430 aufgetragen worden. Die Frist der Vollendung war auf drei Jahre festgesetzt, sie wurde aber erst 1458 abgeliefert. Sie ist im reichen gothischen Stil der Frühzeit des XV. Jahrh., von schlanken, wohldurchdachten Verhältnissen.[8]) Sie übertrifft an Schönheit weit die viel bekanntere der Hauptstadt Barcelona, die bei der Prozession auf den vergoldeten Silberthron des Königs Martin I. gestellt wird.

Die Vermuthung liegt nahe, dafs die ersten grofsen Custodien aus katalonischen Goldschmiedwerkstätten hervorgegangen sind. Barcelona war damals der Hauptsitz dieses Gewerbes in Spanien. Es haben sich im Archiv von Aragon noch drei Register des *Colegio de plateros* erhalten, nebst den Meisterzeichnungen, die die Lehrlinge den *examinadors* vorzulegen hatten.[9]) Papst Calixtus III. liefs zwei *auri-*

[6]) Eine andere mehr moderne Analogie bieten die kostbaren, für die feierliche Ausstellung des Venerabile seit 1539 aufgekommenen Tabernakel römischer Kirchen; aber diese haben einen festen Standort. Ein Meisterwerk Domenico Fontanas ist das von Sixtus V. 1590 für seine Kapelle in der Basilika S. Maria Maggiore gestiftete Tabernakel von vergoldeter Bronze, in Form eines achteckigen Tempels mit Kuppel.

[7]) In andern Ländern begegnen uns schon im Mittelalter noch mehr in der neueren Zeit, wohl Monstranzen von aufserordentlicher Gröfse. Eine solche war die des Hauses Doria Pamfili in Rom, die für das Fest der Quarant' Ore der Kirche S. Agnese geliehen wurde. Sie ist $6^1/_2$ Palmen hoch und wiegt an 100 Pfund. Aber während man in Spanien die Riesencustodie gerade für den Pomp der Prozession erfand, so wurde zu deren Behuf in Rom der Fufs mit dem Strahlenkranz herausgenommen und in ein kleines Gefäfs gestellt.

[8]) Am 17. März 1877 war es dem Verfasser vergönnt, dieses Meisterwerk mit Mufse zu betrachten, Dank der Güte des Dechanten D. José Sagalés, des humansten und gefälligsten Geistlichen, der ihm dort zu Lande begegnet ist.

[9]) *Llibre anomenat de la Confradia de los argenteros.* Eine Auswahl dieser Zeichnungen ist mitgetheilt



Abbild. I. Custodia der Kathedrale von Cordoba.



Abbild. II. Custodia der Kathedrale von Toledo.

fabri cathalani, Pedro Diez und Perez de las Cellas nach Rom kommen (1455). Sie sind vielleicht die Verfertiger der Monstranz, die er der Kirche S. Martin zu Valencia, und des Kelchs, den er S. Nicolas daselbst schenkte. Die Colegiaten von Jativa und Gandía bewahren noch die von ihm und Alexander VI. gestifteten Ostensorien. Das von Jativa bekrönte von einem gothischen Oktogone mit durchbrochenem Helm, das zwei gleichgebildete Thürmchen, auf Zweigen ruhend, wie schwebend, umgeben.

Von Catalonien scheint sich das Verlangen nach diesem vornehmsten Prachtgeräth des Kultus im Anfang des XVI. Jahrh. nach Castilien und Andalusien verbreitet zu haben. Die Aufträge der grofsen Kathedralen und Klöster treffen mit dem Einströmen der amerikanischen Metallbeute zusammen. Die erste Goldsendung wurde für die grofse Monstranz der Königin Isabella verwandt, die nach ihrem Tode der Kardinal Ximenes für seine Kathedrale erwarb. Indefs waren Meister, die sich solcher Aufgabe gewachsen zeigen, nicht sofort bei der Hand. Valladolid gilt als der Hauptsitz des Goldschmiedgewerbes in Castilien; der Venezianer Navagero fand in der noch heute vorhandenen Plateria mehr *argentieri* als in den zwei ersten Städten Spaniens. Aber es ist nichts bekannt von hervorragenden Custodien, die Valladolid geliefert hätte.

Dagegen erscheint nun im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts in der Hauptstadt des alten Nordreichs der Reconquista, Leon,

Enrique d'Arphe.

Er ist nicht der einzige seiner Nation. Ein Jahrzehnt später finden wir in Sevilla die Deutschen Mateo und Nicolas Aleman. Sie lieferten 1515 die alte Silbercustodie der Kathedrale, die Diego de Vozmediana 1528 vollendete. Dafs Fremden so vielbesprochene Werke anvertraut wurden, in einem Lande, wo Ausländer nie mit freundlichen Augen angesehen waren, verstattet einen Schlufs auf den Zustand des dortigen Kunstgewerbes.[10])

---

in dem als (freilich recht zufällige) Materialiensammlung schätzbaren Werke Davillier's, »Recherches sur l'Orfévrerie en Espagne«, Paris 1879. Der erste Theil der Register beginnt 1480, der dritte 1532.

[10]) Noch im Jahre 1541 wurde H. Vogtherr's »Kunstbüchlein«, Strafsburg c. 1537, zu Antwerpen in's Spanische übersetzt, »*Libro artificioso para*

Nach der Vermuthung Llagunos wäre Enrique de Arphe im Gefolge Philipp des Schönen nach Spanien gekommen. Philipp ist zwei Mal dort gewesen, das erste Mal als Prinz im Jahre 1502, das andere Mal als er nach dem Tode Isabella der Katholischen, seiner Schwiegermutter, als Gemahl ihrer Tochter Juana, die kastilische Krone in Besitz nahm. Er landete am 28. April 1506 zu Coruña mit einem grofsen Gefolge von Niederländern und tausenden schlagfertiger Landsknechte. Am 13. Juli desselben Jahres hat Enrique den Kontrakt für die Custodie der Kathedrale von Leon unterzeichnet. Wäre jene Vermuthung richtig, so würde man an Flandern und Brabant als den letzten Wohnsitz Enriques denken dürfen. Wenn man den Aufrifs des Thurmes von St. Romuald zu Mecheln betrachtet, so wird man die Verwandtschaft (im Stil, nicht in den Verhältnissen) mit Enriques Custodien, besonders der von Cordoba, bemerken. Ein Spanier, den man den Hollarschen Stich dieses kühnen Thurms vorlegte, würde darin den Aufrifs einer Custodie zu erkennen glauben.

Enrique bürgerte sich in Leon dauernd ein; er heirathete eine Spanierin, Gertruda Rodriguez Carreño, die ihm einen Sohn, Antonio, schenkte. Ein Grabstein im Kreuzgang der Kathedrale gibt den Namen einer zweiten Frau, Velluda de Ver, die am 28. Juli 1562 starb. Er hat, nach der Mittheilung seines Enkels, auch Prozessionskreuze (in Leon und Burgos noch vorhanden), Szepter, Rauchgefäfse, Paxtäfelchen und Leuchter ausgeführt. Nach den mitgetheilten Versen des Licentiaten von Salamanca mufs er auch in Cedernholz gearbeitet haben.

Leider ist sein erstes Werk, durch das er sein Ansehen begründete, im Unabhängigkeitskrieg zerstört worden — ebenso wie das für die Benediktinerabtei Sahagun verfertigte. Die Custodie von Leon war zehn Fufs hoch und hatte fünf Geschosse. Vier knieende Engel mit Rauchgefäfsen umgaben die Monstranz; im Thurminnern stand ein leidender Heiland (an der Säule); die Spitze krönte ein Crucifix.

Obwohl also das erste Glied der Reihe verloren ist, darf man doch annehmen, dafs die Grundzüge und die Formensprache in den späteren wiederkehrten. Nach den erhaltenen Custodien von Cordoba und Toledo war das System Enrique de Arphe's etwa folgendes:

todos los pintores y entalladores, plateros, empe tradores, debuchadores, espaderos« Davillier a. a. O. S. 89.

Der ‚pyramidale Thurm' der Custodie hat vom Fufs bis zur Spitze die Form eines regelmäfsigen Sechsecks. Er besteht aus dem mit Reliefs bedeckten Sockel, einem lothrechten Hauptheil für die Aufstellung des *viril*, gleichsam dem Thronsaal des eucharistischen Gottes, und einem bekrönenden Helm, der aber in mehrere Geschosse zerfällt, die durch zierliche Gewölbe geschlossen werden.

Die grofse Thurmhalle ruht auf sechs mit Fialen besetzten Pfeilern mit hohen Basen, die sich weit ausladend im Sockel fortsetzen, und hier etwa (in Toledo) durch Ausfüllung der Ecken zu einem Zwölfeck verbunden sind. Am Sockelgesims sind Konsolen vorgekragt, als Träger von Strebepfeilern. In Folge davon erscheint in der Gesammtsilhouette der Sockel etwas eingezogen, als (übrigens günstig wirkende) Erinnerung an den Ursprung des Gebildes aus einem Gefäfs.

Die sechs Pfeiler sind durch genaste Rundbogen verbunden. Genau dieselben Rundbogen sitzen umgedreht auf deren Scheiteln als Kammornament mit Kreuzblumen, das den Ansatz des Helmes wie eine Gallerie umsäumt.

Diese Theile oder Geschosse sind aber nach Aufsen keineswegs scharf voneinander abgesetzt und gesondert. Das Ganze ist ein bewegtes, sich stetig verjüngendes Gebilde, in dem die horizontalen, selbst die schrägen Linien (mit Ausnahme des Sockels) ebenso ausgemerzt sind wie alle stetigen Flächen. Nadeldünne Fialen sind das Mittel, diese Verschleierung des abgestuften Aufbaues, und selbst des Uebergangs aus der lothrechten in die schräge Linie des Helms zu bewirken. Die Schwibbogen, welche sonst den Strebepfeiler mit der Mauer verbinden, sind durch leichte Ranken und Voluten ersetzt. Die bildende Kraft, die hier waltet, scheint der uns noch geheimnifsvollen verwandt, die die Säfte des Baumes emportreibt und seinem Wachsthum die Richtung gibt.

Im Jahre 1513, sieben Jahre nach dem Kontrakt von Leon, begann Enrique die Custodie von Cordoba, die im Jahre 1518, am 3. Juni, dem Feste des Corpus Domini, eingeweiht wurde. Sie hat dieselbe Höhe wie jene, vier Geschosse und wiegt 532 Mark Silber. Das spiegelglatt polirte Metall, in Verbindung mit den vergoldeten Theilen und den zahlreichen Edelsteinen macht einen unbeschreiblichen Eindruck. Sie wirkt wie ein Werk aus Krystall, leicht und

luftig, „also dafs sie im Traum erschaut und wie mit einem Hauch geschaffen scheint". Sie hat jene Zeiten der Zerstörung, denen ihre Vorgängerin zum Opfer fiel, überdauert; denn der Plünderer von Cordoba, Dupont, empfand, so erzählt man, bei ihrem Anblick eine Scheu, sie dem schon bereiten Schmelztiegel zu überantworten. (S. Abbild. I Sp. 295/296.)[11])

Der grofse Krystallcylinder steht wie ein Säulenschaft auf einem reich verzierten, abgestuften Sockel; seine Bekrönung, entsprechend dem Knauf, steigt kelchartig zum Gewölbe auf und verwebt sich mit diesem zum Baldachin. Die Pfeiler des ersten Thurmgeschosses setzen auf diesem Gewölbe über den Bogenscheiteln an, mit den von unten aufsteigenden Strebepfeilern sind sie durch je zwei Voluten verbunden. Hier steht das Bild der Asunta. Das dritte Geschofs ist eine Art Glockenstuhl mit schwingenden Glöckchen. Das letzte erinnert an die Bügel einer Kaiserkrone, über der die Statuette des Salvator ragt.

Cordoba bahnte dem Meister den Weg zu der Kathedrale des Primas von Spanien. Im Jahre 1515, also während dort noch die Arbeit im Gang war, berief ihn der neunundsiebzigjährige Ximenes, damals Regent von Castilien, nach Toledo. Dort lebten hervorragende Künstler niederdeutscher und französischer Herkunft; zwei von ihnen, der Holländer Diego Copin und der Maler Johann von Burgund, waren bereits, der eine mit einem Holzmodell, der andere mit einer gemalten Skizze betraut worden. Man darf annehmen, dafs Enrique sich wenig von ihren Entwürfen angeeignet hat. Er legte aufser dem Rifs auch das Holzmodell eines Pfeilers vor. Im Jahre 1517 beauftragte er seinen Diener Hernan Gonzalez mit der Anschaffung des Silbers. Hierbei ging man mit vollendeter Rücksichtlosigkeit vor. „Mein Grofsvater Enrique", erzählt Joan d'Arphe im Quilatador (indem er sich zu gleich umfassenden Zerstörungen bekennt), „hat für die Custodien in Leon, Toledo und Cordoba ungezählte sehr alte Sachen eingeschmolzen" *(deslizó infinitas cosas antiquísimas).*

Die Custodie von Toledo ist neun Fufs hoch, drei Fufs breit und geschmückt mit angeblich zweihundertsechzig Statuetten. Ihr Aufrifs ist klarer, die Gliederung einfacher, das Gerippe noch zarter gewoben. Das Verhältnifs von Halle und Helm ist zu Gunsten der ersteren verändert. Sie war nämlich bestimmt, jene von Isabella der Katholischen hinterlassene Monstranz aufzunehmen, die freilich an Schönheit und Eigenart der Erfindung Alles was Enrique erdacht hat, übertrifft. An den Durchschneidungspunkten der Gewölberippen hängen silberne Glöckchen und Rauchgefäfse; als Schlufsstein dient eine Blume aus Edelsteinen. Das Kreuz der Spitze, ein Werk des Juweliers Lainez (1523), enthält sechsundachtzig Perlen und vier grofse Smaragde. Der Venezianer Navagero schätzte ihren Werth auf 30,000 Dukaten. Sie enthält 795 Mark Silber und 57 Mark Gold. Sie war das letzte Wort der Gothik in der kirchlichen Goldschmiedekunst Spaniens. (S. Abbild. II Sp. 297.)

Am 23. April 1524, also wieder nach sieben Jahren, lieferte Arphe sein Werk an das Kapitel ab. Doch ist noch lange an ihrer Verschönerung gearbeitet worden. Auf Antrieb des Erzbischofs Fonseca ersetzte er noch selbst den eisernen Sockel durch einen silbernen. Im Jahre 1595 beschlofs man, an eine Vergoldung des Ganzen, mit Ausnahme von Sockel und Statuetten, zu gehen. Lange war man rathlos, bis sich eine schriftliche Anweisung des Meisters vorfand. Es ergab sich, dafs die Custodie aus 5600 Stücken zusammengesetzt war, die mittels 12500 Schrauben aneinander befestigt waren. —

Von dem Eindruck, den diese Werke ihrer Zeit in Spanien machten, gibt eine seltene kleine Schrift Zeugnifs, die im Jahre 1539 zu Valladolid erschien.[12]) Der Verfasser, ein Baccalaureus Villalon, will den klassischen Pedanten zeigen, dafs die Gegenwart, in Malerei, Baukunst und Musik, Künstler aufweise, mit denen die Alten sich nicht messen können. Für die Goldschmiedekunst beruft er sich auf die drei Custodien unsres Enrique, dessen Name er übrigens nicht kennt. „Drei Silberwerke habe ich gesehen, von denen ich behaupten kann, dafs sie nicht ihres Gleichen haben in der Welt, augenscheinlich von einem und demselben Künstler, der das Alterthum übertroffen haben dürfte." (Schlufs folgt.)

Bonn. Carl Justi.

[11]) Nach den bis jetzt vorhandenen Photographien war es leider nicht möglich, schärfere Illustrationen herzustellen.

[12]) »*Ingeniosa cōparaciō entre lo antiguo y lo presente. Hecha por el Bachiller Villalō.*« Valladolid 1539.

Das Zehnthaus zu Karden an der Mosel.

Mit 13 Abbildungen.



An Profangebäuden aus der Zeit des romanischen Stils sind wir nicht reich. Um so mehr müssen die wenigen, welche durch die Stürme der Zeit hindurch bis auf unsere Tage gerettet wurden, unser Interesse wachrufen, namentlich wenn sie nicht blos einen geschichtlichen, sondern auch einen künstlerischen Werth besitzen. Ein solches Bauwerk, und zwar eines der ältesten und am besten erhaltenen, ist das „Zehnthaus" zu Karden, einem kleinen Orte an der Mosel, etwa $2^1/_2$ Stunden unterhalb Kochem. „Zehnthaus" nennt es der Volksmund von Alters her, und damit scheint die Bestimmung des Gebäudes richtig angegeben zu sein. Seiner baulichen Erscheinung nach weist es auf den Beginn des XIII. Jahrh. hin, geschichtliche Nachrichten über dasselbe fehlen gänzlich; indefs zeigt die Anlage des Hauses, dafs es keine Privatwohnung war, zur Erhebung der Abgaben für das in Karden in damaliger Zeit gelegene Kloster zum hl. Castor sich aber wohl eignete, und so dürfte der Name „Zehnthaus" mehr als ein blofser Name sein; wir dürfen ihn als Zeugnifs einer wohlbegründeten Ueberlieferung betrachten.

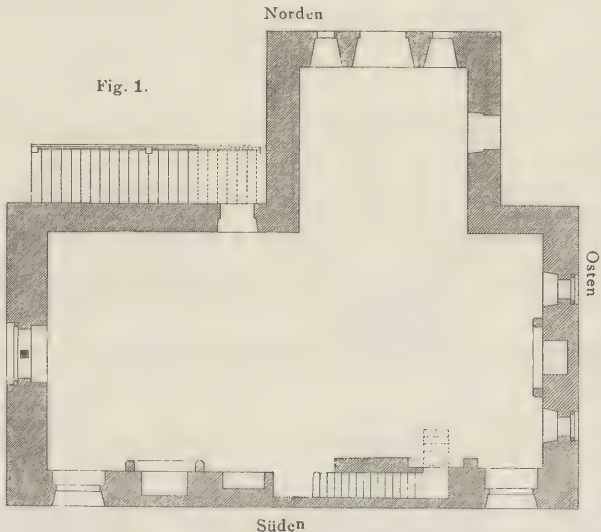


Fig. 1.

Das anmuthige Gebäude, welches wir hier im Bilde wiedergeben, wird von der Mosel nur durch die Strafse und die dicht vorbeiführende Eisenbahn getrennt. Es besteht aus einem länglichen Rechteck, dem sich nach Norden ein thurmähnlicher, im Grundrifs fast quadratischer Anbau vorlegt. Der letztere ist wenig höher als das Hauptgebäude und wie dieses mit einem Satteldach gedeckt, dessen Richtung jedoch senkrecht zu der des Hauses verläuft.

Unter dem Hauptgebäude zieht sich ein Keller hin, welcher durch einen Gang mit dem Moselufer in Verbindung steht. Das Erdgeschofs war ohne Zweifel durch eine dünne Wand in zwei Räume geschieden, deren Kamine sich theilweise noch erhalten haben; der gröfsere östliche steht mit dem untern Thurmgeschofs in offener Verbindung und aus ihm führt an der Moselseite eine kleine in der Mauer liegende Treppe zum obern Stockwerke, das einen geräumigen Saal bildet. Aus dem Saale führt eine Thür in das Thurmgemach, welches durch eine in dem Winkel zwischen Thurm und Haus emporsteigende äufsere Treppe, die jetzt freilich nicht mehr vorhanden ist, deren Anlage sich aber noch deutlich erkennen läfst, von aufsen zugänglich war. Diente vielleicht das Thurminnere als Warteraum, der Saal aber zur Entgegennahme des Zehnten und der üblichen Bewirthung der Zehntpflichtigen, während der untere gröfsere Raum die Küche, und das kleinere Gelafs ein Zimmer für die Klosterbrüder war?

Das Gebäude ist, der Art der Zeit entsprechend, in Bruchsteinmauerwerk aufgeführt, alle architektonischen Theile aber, die Fenstereinfassungen, Gesimse, Auskragungen der Kamine, die inneren Kaminanlagen, bestehen aus sorgfältig bearbeiteten Sandsteinwerkstücken. Einen besonderen Schmuck weist das Bauwerk nicht auf; nur das, was von selbst gegeben war, ist kunstgemäfs ausgebildet: die Fenster mit ihrem Brüstungssims, das Hauptgesims, die im Aeufseren vorgekragten Kamine; aber gerade in dieser ungesuchten Darbietung edler Formen an den von selbst gegebenen Bautheilen verräth sich mehr Geist und künstlerischer Sinn als in der Anbringung eines, wenn auch noch so kostbaren, willkürlichen und unbegründeten Schmuckes, und darum wirken derartige Bauwerke in ihrer freundlichen Bescheidenheit auf den Kunstverständigen so fesselnd.

Bezüglich der Einzelheiten verweisen wir im allgemeinen auf die nach genauen Aufnahmen wiedergegebenen Zeichnungen und deuten nur auf einiges näher hin. So ist zunächst bemerkenswerth die Endigung der Giebelabdeckung (Fig. 12). Das Profil der Giebelabdeckung entspricht dem des wagerechten Hauptgesims, welches sich mit seiner oberen Platte und der darunter befindlichen Hohlkehle so weit um die Giebelecke herumlegt, dafs die schräg herabkommende Abdeckung der Giebelseite mit Platte und Hohlkehle oben auf dasselbe stofsen kann, während der Rundstab gegen die Hinterseite anläuft. Der Rundstab des wagerechten Simses setzt sich dann noch etwas weiter als das obere Stück fort.

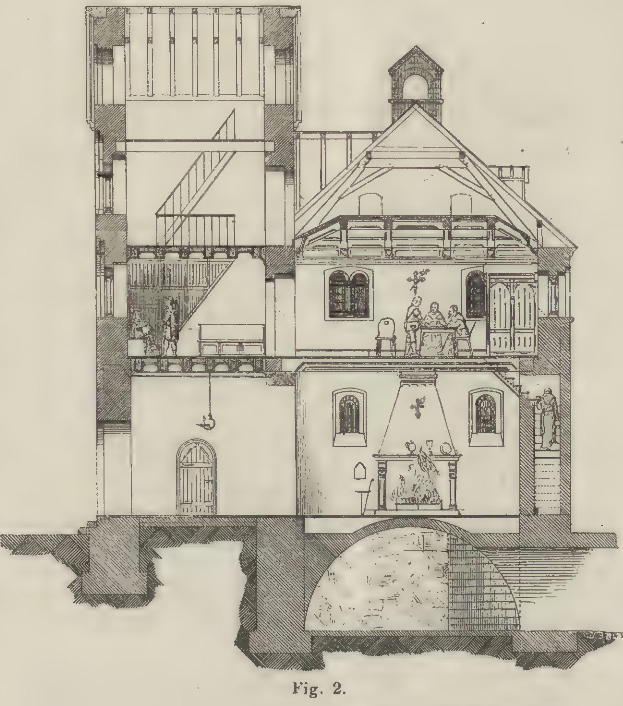


Fig. 2.



Fig. 3. Ostseite.

Dann möge darauf hingewiesen werden, dafs die sauber gearbeiteten und noch gut erhaltenen Kapitälchen der Fenstersäulchen manches gemein haben mit den bekannteren Arbeiten der damaligen Zeit, z. B. den Kapitälen am Dom zu Limburg. Sehr hübsch, wenn auch einfach, ist die Anordnung der Kamine im Innern; zwei Säulchen stehen an der Wand und unterstützen die Tragbalken, auf welchen der Gesimsstein mit dem Aufbau ruht. Die Verdickung der Mauer, in welcher die kleine Treppe nach oben steigt, ist zur Hälfte übergekragt und wird von einer eigenthümlich ausgebildeten Konsole getragen. — Die Decke des Erdgeschosses, welche ebenfalls noch gut erhalten ist, hat gehobelte und profilirte Balken. — Von der Balkendecke des oberen Saales ist nichts mehr vorhanden, nur die Kragsteine zum Auflegen der Unterzüge finden sich noch vor.

Sogar farbiger Schmuck fehlte nicht. An der Ostseite wenigstens zeigen sich noch Spuren von Malerei: die Säulen der oberen Fenster sind mit einfachen Mustern in schwarzer Farbe auf gelbem Grunde, die Bogenlaibungen braun und roth abwechselnd mit schwarz uud gelb geziert. Die architektonischen Formen der Fenster selbst sind auf jeder Seite anders entwickelt. Und trotzdem ist die Einheit sehr gut gewahrt. Das verbindende Element der verschiedenen Fenster ist die bei allen durchgeführte Form des durch ein Mittelsäulchen getheilten Doppelfensters, wobei die Maafse der Oeffnungen bei allen nahezu gleich sind. An den Stirnseiten sind die Fensteröffnungen mit Rundbögen überwölbt, an der Langseite dagegen legt sich ein wagerechter Sturz auf das Kapitäl. Die Stirnseiten sind dann noch weiter dadurch zu einander in Beziehung gesetzt, dafs in die Ecken der ver-

tieften Mauerblenden, welche die Doppelfenster einrahmen, Rundstäbe gelegt sind, die ihrerseits wieder in verschiedenen Formen sich über den Oeffnungen aneinanderschliefsen.

Was aber ganz besonders Beachtung verdient und in sehr hervorragender Weise zu dem wohlthuenden Eindruck des Gebäudes beiträgt, das ist die klare Durchführung gewisser einfacher Maafsverhältnisse in allen Theilen der Architektur. Maafs und Ordnung sind ein Element der Schönheit, und wie in der Musik Melodie und Rhythmus nach fafslichen Grundverhältnissen geregelt werden, so mufs es auch in der Architektur sein. Der Rhythmus kann aber hier sowohl ein arithmetischer oder Zahlen- wie auch ein geometrischer Rhythmus sein. Ersteren besafs die griechische Bauweise: wir kennen ihre überaus fein abgewogenen Zahlenverhältnisse. In der Blüthezeit der germanischen Kunst des Mittelalters gab man dem freieren, biegsameren und eindrucksvolleren System geometrischer Verhältnisse den Vorzug, welches darin besteht, dafs die hervorstechenden Bauglieder sich einem aus einer einfachen geometrischen Figur gewirkten Liniennetze einschreiben lassen. Theilweise werden allerdings arithmetische und geometrische Verhältnisse sich decken. — In unserem Bau tritt nun auch ein solcher Rhythmus hervor und zwar ein auf Zahlenverhältnissen beruhender.



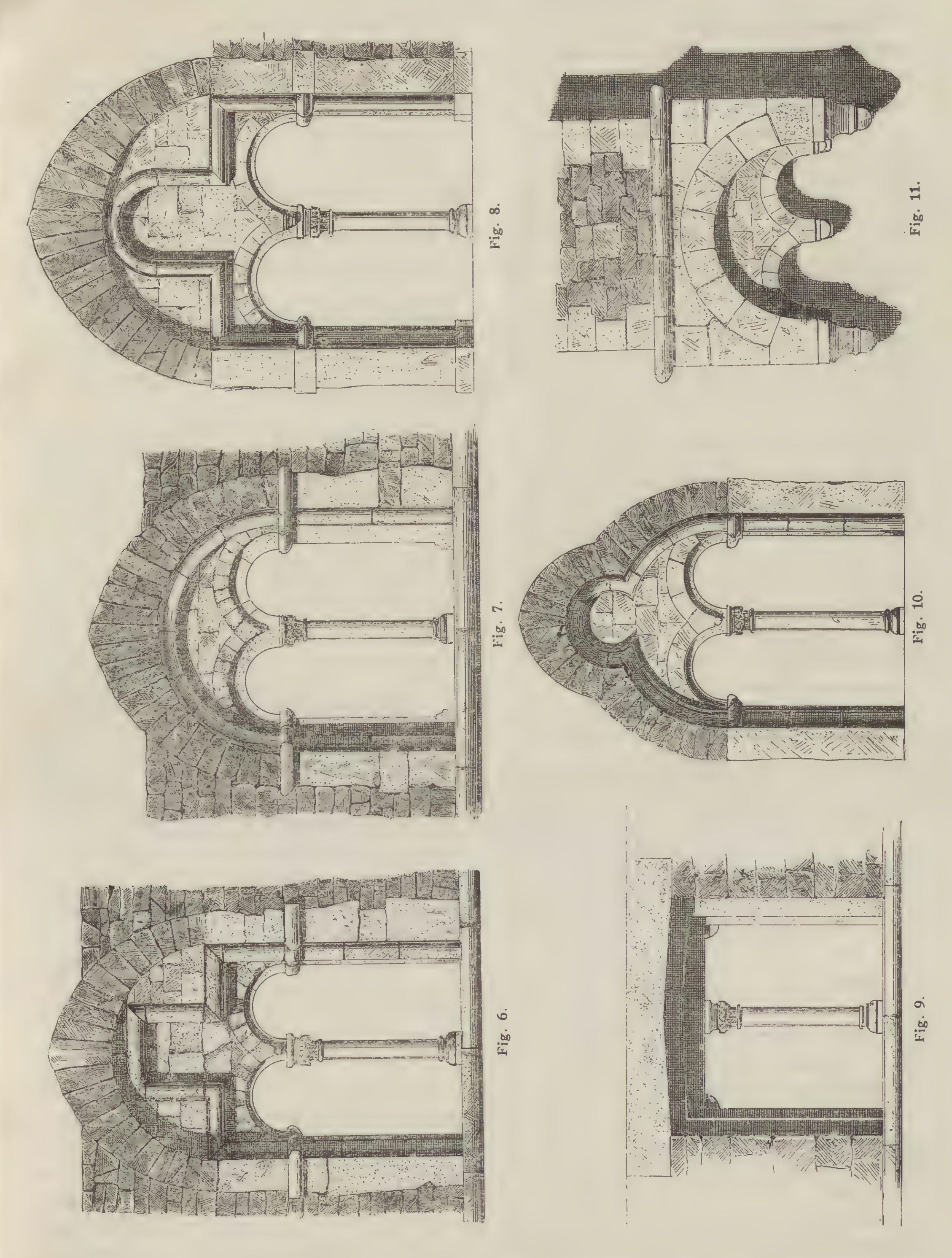
Fig. 4. Westseite.



Fig. 5. Süd-(Mosel-)seite.

Um den Zahlenrhythmus an einem Beispiel nachzuweisen, fassen wir die Westseite (Fig. 4) in's Auge. Von vornherein sei jedoch bemerkt, dafs die Maafse nicht rein mechanisch miteinander verglichen werden dürfen, da durch perspektivische und andere Rücksichten zuweilen kleine Abweichungen gefordert werden.

Auf den ersten Blick fällt die Halbtheilung der Höhe durch das ringsumlaufende Gurtgesimse in's Auge. In der That ist der Abstand von der Oberkante des kaum hervortretenden niedrigen Sockels bis unter den Gurt genau so grofs, wie von der Oberkante des Gurtgesimses bis unter die Spitze der Giebelabdeckung. Diese obere Hälfte halbirt sich wieder durch ein horizontales Band unter dem Giebelfenster, die Höhe vom Hauptgurt bis unter dieses Band ist nämlich gleich dem darüber stehenden Theile. Es ist aber auch die ganze Höhe bis unter dieses Band gleich der ganzen Breite des Hauses, und die Länge des Bandes ist so grofs als die halbe Gebäudehöhe. Die Breite des Giebelfensters zwischen den Mauern ergibt dann wieder die Hälfte des Abstandes zwischen Hauptgurt und dem oberen Gurtbande, und damit haben wir das Grundmaafs oder besser eines der Grundmaafse erhalten. Nennen wir es a, so ist die ganze Breite des Gebäudes = 6a, die Höhe bis zum Hauptgurt = 4a, von da bis zur Giebelspitze = 4a, bis



zum Bande unter dem Giebelfenster = 2a; die Länge dieses Bandes selbst = 4a. Das Maafs a, welches die Breite des Giebelfensters zwischen den Aufsenmauern darstellt, findet sich an den Fenstern des Obergeschosses als Breite zwischen den Rundstäben, bei dem Erdgeschofsfenster als lichte Weite zwischen den inneren Pfosten; auch die Höhe der unteren Fensterbrüstung über dem Sockel ist = a. Die lichte Höhe der Fensteröffnungen im Obergeschofs und im

Giebelfenster ist ebenfalls genau = a, während die Oeffnungen des unteren Fensters wegen der etwas gröfseren Bogenspannung eine Kleinigkeit höher sind.

Die ganze Breite des Erdgeschofsfensters zwischen den Mauern ist = $^6/_5$a und dieses Maafs, das wir b nennen wollen, findet sich nun auch wieder mehrfach angewandt. In der Breiteneintheilung 5b = 6a tritt es klarer hervor als a, da sich an das Mittelfenster = b auf jeder Seite eine Mauerfläche von genau = 2b anschliefst. Im Obergeschosse ist der mittlere Mauerpfeiler genau = b breit, so dafs sich hier das Einheitsmaafs fünfmal nebeneinander legt, wobei die Ecken um die Rundstabdicke reichlicher bemessen sind, weil sie sonst gegenüber dem Mittelpfeiler schwächer erschienen wären, und den Fenstern, welche durch die Abstufungen der Gewändevertiefung an Ansehen gewinnen, ebensoviel abgenommen ist. Auch die Höhe der

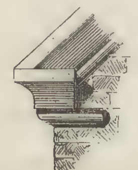




Fig. 12. Giebelecke.



Fig. 13. Konsole.

Fensternische bis zum Anfang des Bogens ist = b, bis zum inneren Scheitel des Bogens knapp $^1/_2$ b, von hier bis unter das Gurtgesims ergibt sich wieder genau b. Ebenso ist b der Zwischenraum zwischen dem Gurtgesims und dem Dachgesims, ferner zwischen dem Kämpferband der Obergeschofsfenster und dem Gurt unter dem Giebelfenster, endlich die Höhe des Giebelfensters bis zum Bogenanfang.

Im Thurme kommt nach der Westseite das Maafs a zur Geltung, indem die ganze Breite 4a beträgt, während das Fenster dieselben Abmessungen wie das Giebelfenster aufweist.

Aehnliche Beziehungen liefsen sich an den anderen Seiten nachweisen. Die Ostseite z. B. hat nur die grofsen Gesammtabmessungen mit der Westseite gemein, schon die Kaminanlage bedingte bei ihr eine andere Ordnung. Die Fenster des Obergeschosses sind in der ganzen Breite = a; der Kamin, welcher sich nach oben hin absatzweise verjüngt, hat in der Mitte etwas mehr als a, so dafs, da die Mauerflächen der Ecken wieder = b sind, noch etwas Zwischenraum zwischen ihm und den Fenstern bleibt. Die architektonisch ausgebildete Vorkragung des Kamins hat die Breite b, so dafs hier die Fünftheilung der Hausbreite wieder zum Ausdruck kommt. Ein neues Maafs gibt hier die Höhe der kleinen Fenster, zweimal liegt sie vom Sockel bis zur Fensterhöhe, einmal in der Höhe der Kaminvorkragung, zweimal in jedem der drei gleich hohen Absätze des Kamins. Von dem Scheitel der kleinen Fensterbögen des Erdgeschosses bis zum Gurtgesims ist wieder b. Die Eintheilungen des diese Seite beherrschenden Kamins stehen zudem in Verbindung mit den Kämpfern der Fensterbögen.

Es ist der Fingerzeig, der in dies n Verhältnissen und ihrer guten Wirkung auf's Auge liegt, jedenfalls beachtenswerth. Gewifs wäre es unsinnig, wenn ein Architekt zunächst eine derartige Schablone zu Grunde legen und dann danach seine Architektur entwerfen wollte, aber sehr empfehlenswerth wird es jedenfalls sein, die architektonische Idee, nachdem man sie frei zu Papier gebracht hat, in Bezug auf regelrechte Proportionen zu prüfen, ein durch die architektonischen Theile selbst dargebotenes Maafs als Grundmaafs — sei es arithmetisch, sei es geometrisch — einzuführen, und danach den Entwurf weiter auszubilden und zu verbessern. Eine Behinderung des künstlerischen Schaffens kann darin ebensowenig liegen, als der Tonsetzer im Fluge seines Gedankens behindert wird durch die Gesetze der musikalischen Komposition. Manches neuere mit vielem Aufwand errichtete Bauwerk würde nicht unbedeutend gewonnen haben, wenn sein Urheber ein strenges Proportionssystem eingeführt hätte, und manches jetzt völlig bedeutungslose Kirchlein oder Häuslein würde dadurch wenigstens einen Antheil an der Kunstschönheit erlangt haben.

Es ist erfreulich, dafs die Königl. Regierung an dem „Zehnthause" in Karden lebhaftes Interesse genommen und eine namhafte Summe zur Wiederherstellung des Bauwerkes zur Verfügung gestellt hat. Die Leitung der Wiederherstellungsarbeiten ist seitens der Königl. Regierung dem Architekten Seché aus Köln übertragen, welcher dieselben auch angeregt und die nöthigen Aufnahmen etc. angefertigt hat. Joseph Prill.

Bücherschau.

Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. Von Dr. Alwin Schultz, Professor an der k. k. Universität zu Prag. Mit Textillustrationen, Tafeln und Farbendrucken. Berlin 1895, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Ein grofs angelegtes Werk, von welchem der bekannte Verlag der vor fünf Jahren vollendeten fünfbändigen »Geschichte der deutschen Kunst« (vgl. diese Zeitschr. Bd. II Sp. 204) den Prospekt und die I. Lieferung vorlegt. Es soll vier auf's Reichste illustrirte Bände umfassen, in ca. 30 Lieferungen à 2 Mark erscheinen und in längstens zwei Jahren abgeschlossen sein. Der Kunst des Alterthums soll der I., des Mittelalters der II., der Renaissance der III., der neueren und neuesten Zeit der IV. Band gewidmet, also das ganze weite Gebiet der bildenden Künste behandelt sein von der Zeit der Aegypter bis in unsere Tage. Dafs es aus einer einzigen Hand hervorgehen soll, hat etwas Bestechendes wegen der Einheitlichkeit der Auffassung, und mit grofsem Vertrauen darf man ihm entgegensehen, denn diese Hand ist eine sehr bewährte, eine von den wenigen, die solchen gewaltigen Aufgaben gewachsen sind. Von dem Text ist daher sowohl in ästhetischer und kulturhistorischer, als auch in formeller Beziehung durchaus Gutes zu erwarten, nicht minder von der Auswahl des Abbildungsmaterials, für dessen technische Ausführung der gerade auf diesem Gebiete sehr leistungsfähige Verlag die vollste Gewähr bietet. Nach diesen verschiedenen Richtungen erscheint die I. Lieferung als eine unmittelbare Empfehlung. Sie behandelt als Anfang des III. Bandes die Renaissance in Italien und zwar die Baukunst in trefflicher (nur das Mittelalter etwas verkennender) Weise an der Hand zahlreicher Textabbildungen, die sehr geschickt ausgesucht und ganz vorzüglich ausgeführt sind. Sie werden fast noch übertroffen von den beigelegten, in den verschiedensten Vervielfältigungsarten wieder gegebenen Tafeln, die zumeist anderen Abtheilungen angehören. Möge der Zuspruch den Verfasser wie den Verleger zu den höchsten Leistungen ermuntern, denn zu einem so wichtigen und hervorragenden Werke werden sich nicht leicht wieder so berufene Unternehmer die Hand reichen! H.

Grundrifs der Kunstgeschichte. Ein Hülfsbuch für Studirende. Auf Veranlassung der Königlich Preufsischen Unterrichtsverwaltung verfafst von Dr. Frdr. Frhrn. Göler von Ravensburg. Mit 9 in den Text gedruckten Figuren. Berlin 1894, Verlag von Carl Duncker.

Dem vorliegenden Lehrbuch merkt man es bald an, dafs es aus einem Diktat herausgewachsen ist. Diesem Umstand verdankt es seine grofsen Vorzüge: seine Systematisirung, Uebersichtlichkeit, Knappheit, Präzision, aber auch seine kleinen Schwächen, von denen nur das stellenweise etwas zu stark hervortretende Bestreben erwähnt sein mag, ästhetische Kritik zu üben und damit bestimmte Liebhabereien in den Vordergrund treten zu lassen. Demgegenüber darf aber auch nicht verschwiegen werden, dafs der Verfasser die ganze Kunstgeschichte beherrscht und mit grofser Objektivität behandelt. Es dürfte daher an eigentlicher Lehrhaftigkeit diesem Grundrifs kaum ein anderes Lehrbuch der gesammten Kunstgeschichte gleichkommen, und wenn von ihm behauptet werden darf, dafs er nicht nur für den Studirenden ein vorzügliches Elementarbuch, sondern auch für den Bewanderten ein zuverlässiges Nachschlagebuch ist, so mag dadurch angedeutet sein, welche Fülle von kunsthistorischem Material in ihm verarbeitet ist. Solche Bücher können nur das Produkt langer und gewissenhafter Lehrthätigkeit sein. G.

Katechismus der Malerei von K. Raupp. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 50 in den Text gedruckten und 4 Tafeln Abbildungen. In Originalleinenband 3 Mk. Leipzig 1894, Verlag von J. J. Weber.

Seinen Zweck, mit der Technik der Malerei bekannt zu machen, erfüllt dieses Büchlein, insoweit überhaupt schriftliche Unterweisung dazu im Stande ist. Dank dem Zusammenwirken berufener Meister werden das Zeichnen, dann das Malen in seinen verschiedenen Techniken als Oel-, Pastell-, Aquarellmalerei so gründlich besprochen, die Materialien, Kunstgriffe u. s. w., die dabei zur Anwendung kommen können, so eingehend erörtert, die Fächermalerei, Linienperspektive etc. so anschaulich dargelegt, dafs Anfänger und Geübte, Künstler und Dilettanten daraus sehr mannigfache und zuverlässige Belehrung gewinnen können. B.

Handbuch der Gemäldekunde von Dr. Th. von Frimmel. Mit 28 in den Text gedruckten Abbildungen. In Originalleinenband 3,50 Mk. Leipzig 1894, Verlag von J. J. Weber.

Eine ganz aufsergewöhnliche Fülle durchaus eigenartiger Kenntnisse und Erfahrungen ist in diesem Büchlein niedergelegt, welches sich nur mit Oel- und Temperagemälden beschäftigt, die als Staffeleibilder in den letzten fünf Jahrhunderten entstanden sind. Zunächst handelt es sich um die Beurtheilung ihrer materiellen Beschaffenheit und technischen Eigenschaften, also um Malgrund, Grundirung, Maltechnik, Firnifs, Beschädigungen, Restaurationen, sodann um Abschätzen ihres künstlerischen Werthes und die dafür mafsgebenden ästhetischen Erwägungen, ferner um die kunstgeschichtliche Beurtheilung, namentlich die historische Kritik mit Einschlufs der Inschriften, Signaturen u. s. w., wie die Stilkritik, endlich um Abschätzung des Preises wie um die Vereinigung von Gemälden zu Sammlungen. Eine Menge von wichtigen Fragen, die bislang höchstens vereinzelt aufgeworfen waren, kommt hier zur systematischen Erörterung, und gern vertraut man sich zu deren Lösung dem Führer an, der auf Schritt und Tritt sich als den souveränen Herrscher auf diesem schwierigen Gebiete bewährt. B.

Der Kupferstich von Friedrich Lippmann. Mit 110 Abbildungen. Berlin 1893, Verlag von W. Spemann.

Obwohl in der Reihe der »Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin« erscheinend und auf die

Schätze ihres Kupferstichkabinets ganz besondere Rücksicht nehmend, ist das vorliegende Werk doch ein eigentliches Lehrbuch und zwar ein solches, welches alle seine Vorgänger auf diesem Gebiete an Klarheit, Anschaulichkeit, Zuverlässigkeit übertrifft. Mit der Technik des Kupferstiches macht die Einleitung an der Hand von Illustrationen in gemeinverständlicher Weise bekannt und gibt dann ein knappes, aber doch vollständiges Bild von der Entwickelung, welche der Kupferstich von seiner Entstehung in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. genommen hat, zunächst in seiner deutschen Heimath, dann in Italien, dann wieder in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, England, Spanien, bis der letzte (X.) Abschnitt dem farbigen Kupferstich gewidmet ist. Die ausnahmslos vortrefflich ausgeführten Textillustrationen, von denen manche nur Theile von Bildern darstellen, haben den Vorzug, den Originalen an Gröfse gleichzukommen, was für den Eindruck und die Vergleichung von grofser Wichtigkeit ist. So kommt Alles zusammen, um das nur 223 Seiten umfassende Büchlein zu einer Musterleistung zu machen, die sehr geeignet ist, der in den letzten Jahrzehnten wenigstens von Seiten der Dilettanten über Gebühr vernachlässigten Kupferstichkunde wieder neue Liebhaber zu gewinnen. D

Die bildliche Darstellung des göttlichen Herzens Jesu und der Herz-Jesu-Idee. Nach der Geschichte, den kirchlichen Entscheidungen und Anforderungen der Kunst besprochen von P. Franz Ser. Hattler, S. J. Zweite vermehrte Auflage. Mit einem Stahlstich, Vignetten und Bildern in Holzschnitt, Zinkographie und Lichtdruck. Innsbruck 1894, Verlag von Fel. Rauch. (3 Mk.)

Den Wunsch, dafs die von der Linzer Quartalschrift im Jahre 1892 und 1893 gebrachten sehr lehrreichen Artikel über die Darstellung des göttlichen Herzens erweitert und illustrirt in Buchform erscheinen möchten, haben mit dem verdienten Herausgeber des »Kunstfreund« (1893 S. 56), unserem verehrten Mitarbeiter Herrn Benefiziat Atz, sicher manche Kunstfreunde getheilt. Schneller und umfassender, wie man erwarten durfte, ist dieser Wunsch erfüllt worden durch das vorliegende Buch, welches die schwierige Frage in vollkommener Beherrschung des Stoffes mit so grofser Umsicht wie Sicherheit in sechs Artikeln behandelt und der Lösung entgegengeführt. Eine übersichtliche Geschichte der bildlichen Darstellung des heiligsten Herzens bildet die Einleitung, die das entlegene und zerstreute historische Material mit Bienenfleifs zum ersten Male gesammelt und (auf Veranlassung des Referenten) wichtige Fingerzeige dem in dieser Zeitschrift wiederholt empfohlenen »Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV. siècle« von Schreiber, eine wahre Fundgrube für ikonographische Studien, entnommen hat. Nicht über das XV. Jahrh. gehen die ältesten noch erhaltenen Herz-Jesu-Bilder hinaus, die wie alle bezüglichen Darstellungen bis zur Mitte des XVIII. Jahrh., auf das Herz ohne die Figur des Heilands sich beschränken, um dann allmählich den Vorrang abzutreten an diese vereinte Behandlung, deren Entwickelung bis in unsere Tage der Verfasser in sehr sorgsamer und geschickter Zusammenstellung verfolgt. Den „kirchlichen Normen für bildliche Darstellungen des göttlichen Herzens" ist der zweite mit grofser Vorsicht behandelte Artikel gewidmet. Auf diesem durchaus soliden historischen und kirchlichen Fundament baut nun der Verfasser seine Grundsätze auf, die zunächst im dritten Artikel der Antwort auf die beiden Fragen gelten, ob das einfache Symbol (ohne die Figur) ästhetisch überhaupt zulässig und wie es darzustellen sei, um auf künstlerischen Werth Anspruch machen zu können. Dieser Artikel ist reich an ästhetischen, symbolischen, archäologischen Gesichtspunkten, die mit Klarheit und Präzision geltend gemacht, von überzeugender Wirkung sind. In der Erörterung über die „bildlichen Darstellungen des göttlichen Herzens mit der Figur des Heilands" erhebt der Verfasser die beiden Hauptforderungen, dafs an ihr das Herz sichtbar dargestellt sei und dafs dieses in geschmackvoller Weise geschehe, für die bis jetzt mindestens vier zulässige Typen sich herausgebildet hätten als der Ausdruck der trauernden, der mitleidig hülfbereiten, der mächtigen und sanftmüthigen, endlich der sich hinopfernden Liebe. Den zahlreichen „symbolischen Bildern des heiligsten Herzens Jesu" widmet der Verfasser den fünften Artikel, dessen Grundlage eine sehr verständige und verständliche Untersuchung über den Begriff und die Erfordernisse des Symbols ist. Der Schlufsartikel gibt „Winke für figurale Ausschmückung von Kirchen des göttlichen Herzens", führt für diesen Zweck drei Ideen bis in's Einzelne aus, nämlich „die geschichtliche Entwickelung der Andacht zum göttlichen Herzen", „die Darstellung des Geheimnisses", „die Darstellung der Andacht zum göttlichen Herzen in ihren verschiedenen Uebungen". Als ein wohlüberlegtes einheitliches System erscheint jede dieser drei Ideen im Geiste der Kirche und ihrer Tradition durchaus korrekt und sinnreich zusammengefügt. Sechzehn alte und neue Bilder mit verschiedenen Vignetten illustriren die Untersuchungen bald nach der geschichtlichen, bald nach der symbolischen Seite und damit die allmähliche Entwickelung, welche dieses Bild von der einfachsten Darstellung der fünf Wunden und des durchstochenen Herzens bis zum grofsen figurenreichen Gemälde seines Triumphes (aus der Beuroner Schule) genommen hat. Daraus ergibt sich manches vorbildliche Material auch aus der neuesten Kunstgeschichte, aber mit den Einschränkungen, denen die meisten neueren Schöpfungen auf dem kirchlichen Kunstgebiete unterliegen. So oft diesen der Anschlufs an gute alte Muster nicht zu Gebote stand oder nur mangelhaft von ihnen benutzt wurde, zeigt sich in den Gebilden noch manche Unvollkommenheit, die zu heben das Streben der Künstler bleiben mufs. Gerade auf dem erhabenen Gebiete, welches die vorliegende Schrift behandelt, erwachsen denselben grofse Aufgaben, und dafs in ihr für deren Lösung so vortreffliche Anleitung geboten, ist nicht ihr einziges Verdienst. Sie darf als eine Musterleistung für die Behandlung ähnlicher Fragen bezeichnet werden, an denen es ja niemals fehlt, denn in der Kirche ist Leben und Entwickelung. Es kommt nur darauf an, dafs die neuen Probleme nicht eigenmächtig, wenn auch noch so geistvoll, sondern im Sinne der kirchlichen Tradition behandelt werden, und das hat der Verfasser gethan. Schnütgen.

Kunststudien von C. Hasse. V. Heft. 8. Roger von Brügge. 9. Gemälde Memling's. 10. Das Werk von A. J. Wauters »Hans Memling«. Breslau 1894, Verlag von Eduard Trewendt.

Seine Untersuchungen über die vornehmsten flandrischen Maler des XV. Jahrh. setzt der Verfasser mit Eifer fort, nicht entmuthigt durch die Beanstandung, die sie erfahren haben. Er ist sich gewifs der reinsten Zuneigung, der besten Absichten und gründlicher Prüfung bewufst, mag auch zu der Meinung berechtigt sein, dafs seine anatomischen Berufsstudien ihn für einige stilkritische Beobachtungen, zumal für die physiognomischen, besonders befähigen. Trotzdem scheint es ihm nicht zu gelingen, die kompetentesten Beurtheiler für seine Anschauungen zu gewinnen, die zum Theil alte und längst veraltete Hypothesen zu verjüngen suchen. Die früher allgemein verbreitete Ansicht, dafs in Flandern um dieselbe Zeit zwei fast gleichwerthige Meister mit dem Namen Roger geschaffen haben, von denen der eine in Brügge lebte, der andere (van der Weyden) in Brüssel starb, ist auf der ganzen Linie aufgegeben worden und die bezüglichen Werke werden mit grofser Uebereinstimmung nur für den letzteren in Anspruch genommen. Ihm gegenüber sucht der Verfasser den ersteren urkundlich und stilkritisch wieder zur Geltung zu bringen und eine grofse Anzahl von Gemälden, die hier genau beschrieben werden, ihm zu vindiziren. Eine erneuerte Prüfung des sonst fast ausschliefslich unter der Flagge van der Weyden's segelnden Materials wird hoffentlich die Folge dieser sowie der weiteren Behauptung sein, dafs verschiedene bisher demselben Künstler fast allgemein zugeschriebene Werke für Memling in Anspruch zu nehmen seien. In Bezug auf die letztere Annahme beruft er sich auf die neuesten (auch hier Bd. VII, Sp. 61 besprochenen) Studien von Wauters, dessen kühne Hypothesen in Betreff des Schimmelreiters und des Porträts Karls des Kühnen aber auch von ihm angefochten werden, wie sie von Seiten der Kritik übereinstimmende Anfechtung erfahren haben. M.

Les vitraux de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIe siècle. — Das vor Kurzem ausgegebene VI. Heft umfafst wiederum drei Farbendrucktafeln, die eine mit zwei damaszirten Stoffmusterungen aus dem Anfange des XV. Jahrh., die beiden anderen mit je einem überaus reichen viertheiligen Fenster. Als Stiftung der Familie de Breuil erscheint das St. Johannis-Fenster, welches 1467 entstanden sein mufs. Die grofsen Figuren der Gottesmutter mit dem hl. Joseph, der hl. drei Könige und von St. Johann Baptist mit den beiden knieenden Donatoren füllen unter mächtigen lichten Baldachinen das eigentliche Fenster aus, während die zahlreichen Fischblasen der Bekrönung mit figurenreichen, vortrefflich gezeichneten Grüppchen ausgestattet sind, welche die Geburt und Kindheit des Heilandes behandeln, wahre Kabinetstückchen der Glasmalerei. Das Le Roy-Fenster, welches wohl dem Jahre 1473 angehört, stellt als Hauptfiguren die unter den ungemein reichen Baldachinen zu je drei gruppirten Apostel dar, welche der Himmelfahrt der hl. Jungfrau beiwohnen. Hoch oben im Maafswerk erscheint sie von zahlreichen fliegenden, zum Theil musizirenden Engeln begleitet, die in herrlicher Anordnung und Eingliederung die ganze Bekrönung beleben. Der umfängliche Text gibt wieder in historischer, ikonographischer, ästhetischer, technischer Beziehung alle irgendwie wünschenswerthe Auskunft. — Schnell ist ihm das VII. Heft gefolgt, dessen I. Tafel ein dreitheiliges Fenster mit der Steinigung des hl. Stephanus zeigt, eine durch ihre Anordnung, Zeichnung, Färbung geradezu entzückende Darstellung, deren Stil auf das Ende des XV. Jahrh. hinweist. Verschiedene Fragmente theils figürlicher, theils nur ornamentaler Art füllen die II. Tafel, und wiederum zwei originelle Thiermuster als damaszirte Stoffe die Schlufstafel. S.

Allgemeines Künstlerlexikon. Leben und Wirken der berühmtesten bildenden Künstler. Dritte umgearbeitete und bis auf die neueste Zeit ergänzte Auflage. Vorbereitet von Hermann Alexander Müller. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Erster Halbband. Frankfurt a. M. 1894, Verlag von Rütten & Löning.

Die allmählich zu einem grofsen Bedürfnisse gewordene Neubearbeitung des »Allgemeinen Künstlerlexikons« war durch die hingebenden Bemühungen des Dr. Müller in Bremen schon ziemlich weit gediehen, als sein Tod eine grofse Störung herbeiführte. Diese ist endlich durch das Eintreten des Dr. Singer glücklich überwunden, und von dem I. Bande liegt die Hälfte vor, welche in 18 Bogen ungefähr bis an die Schwelle des Buchstabens D führt. Da das Manuskript bis zur ersten Hälfte des folgenden Bandes einschliefslich druckfertig ist, so darf ein für ein solches Werk aufsergewöhnlich schnelles Fortschreiten der Veröffentlichung erwartet werden, und wenn die in Aussicht gestellte Vollendung des III. (Schlufs-) Bandes bis Mitte des Jahres 1896 erfolgen sollte, so wäre die empfindliche Lücke noch verhältnifsmäfsig schnell ausgefüllt. A.

Die Tiroler Glasmalerei 1886—1893. Bericht über die Thätigkeit des Hauses. Innsbruck 1894, Selbstverlag.

Nachdem die Tiroler Glasmalerei des Herrn Neuhauser, die in Dr. A. Jele einen ebenso technisch geübten wie schriftstellerisch gewandten Direktor besitzt, im Jahre 1886 ihr fünfundzwanzigjähriges Bestehen auch durch eine grofse Festausgabe verherrlicht hatte, erstattet sie über ihre Thätigkeit seit dieser Zeit einen eingehenden, von 27 Illustrationen, unter denen eine Farbendrucktafel, erläuterten Bericht. Dieser gibt ein anschauliches Bild von dem inneren und äufseren Geschäftsbetriebe dieses leistungsfähigen Hauses, welches sein Material selber produzirt, sowohl dasjenige für die Glasmalerei- wie für die Mosaik-Anstalt, die mit ihr verbunden ist. In den meisten Kulturländern haben ihre Erzeugnisse Eingang gefunden und dafs Zeichnung und Technik im Allgemeinen den strengen Grundsätzen entsprechen, welche dieses Unternehmen von Anfang an ausgezeichnet haben, beweisen die beifügten Zeichnungen. In den letzten Jahren sind die, zumal von den kirchlichen Kunstanstalten Deutschlands, vielumworbenen Amerikaner als die Hauptabnehmer erschienen, was für den geschäftlichen Erfolg vortheilhafter gewesen sein mag als für den künstlerischen,

denn diese künstlerisch meist voraussetzungslosen Besteller verlangen von den Glasgemälden nicht selten Eindrücke und Wirkungen, die über das Wesen und die Bestimmung derselben hinausgehen, und nicht immer mag es den Künstlern gelingen, solche Vorurtheile zu überwinden. Die klassische Periode der monumentalen Glasmalerei sind die letzten drei Jahrhunderte des Mittelalters, die sie zugleich in technischer Beziehung auf eine erstaunliche Höhe gebracht haben. Möge, zumal in diesem Sinne, die altbewährte Tiroler Anstalt mit glücklichem Erfolge ihre Wirksamkeit fortführen!

S.

Repetitorium der Geschichte des Zeichenunterrichts. Eine kurzgefafste Zusammenstellung der wichtigsten Erscheinungen auf dem Gebiete des Zeichenunterrichts von dem Alterthum bis zur Neuzeit nebst einer umfassenden Uebersichtstabelle. Von Dr. Walter Jost. Düsseldorf 1894, Verlag von Julius Bädeker (Mk. 1,25).

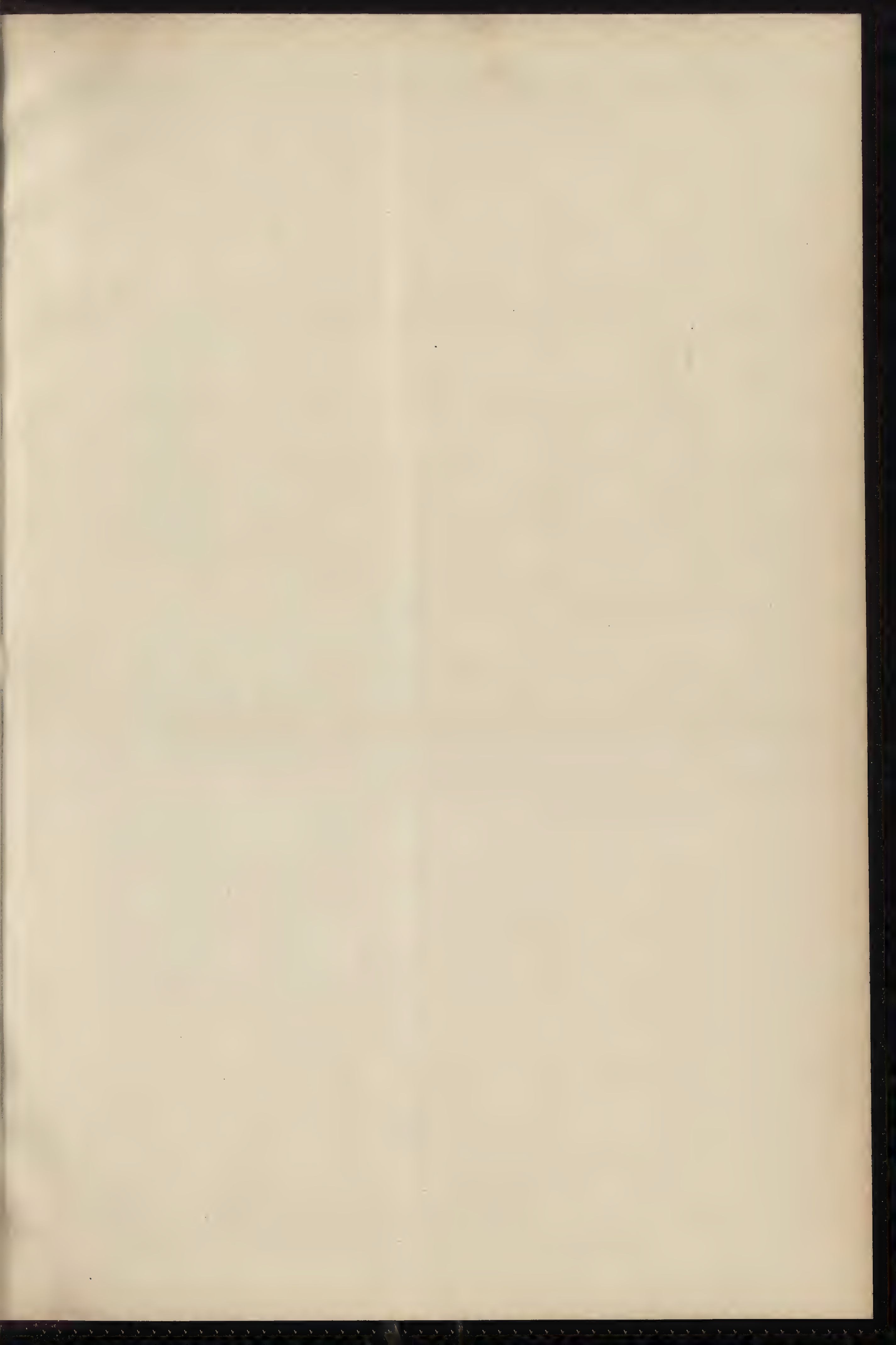
Der Hauptzweck dieses Büchleins ist, den Kandidaten für das Zeichenlehrerexamen mit der Methodik und Geschichte des Zeichenunterrichts bekannt zu machen. Was sich darauf bezieht, ist sehr übersichtlich zusammengestellt und der Ueberblick über die Entwickelung dieses Lehrzweiges aus den ältesten Zeiten bis in die Gegenwart verdient allgemeines Interesse, wie dasjenige, was zur Charakteristik einzelner hervorragender Vertreter dieses Faches vorgeführt wird. Den verschiedenen Lehrplänen, Regulativen, Prüfungsordnungen kommt nur eine spezielle, der angehefteten kunstgeschichtlichen Tabelle auch eine weitere Bedeutung zu. G.

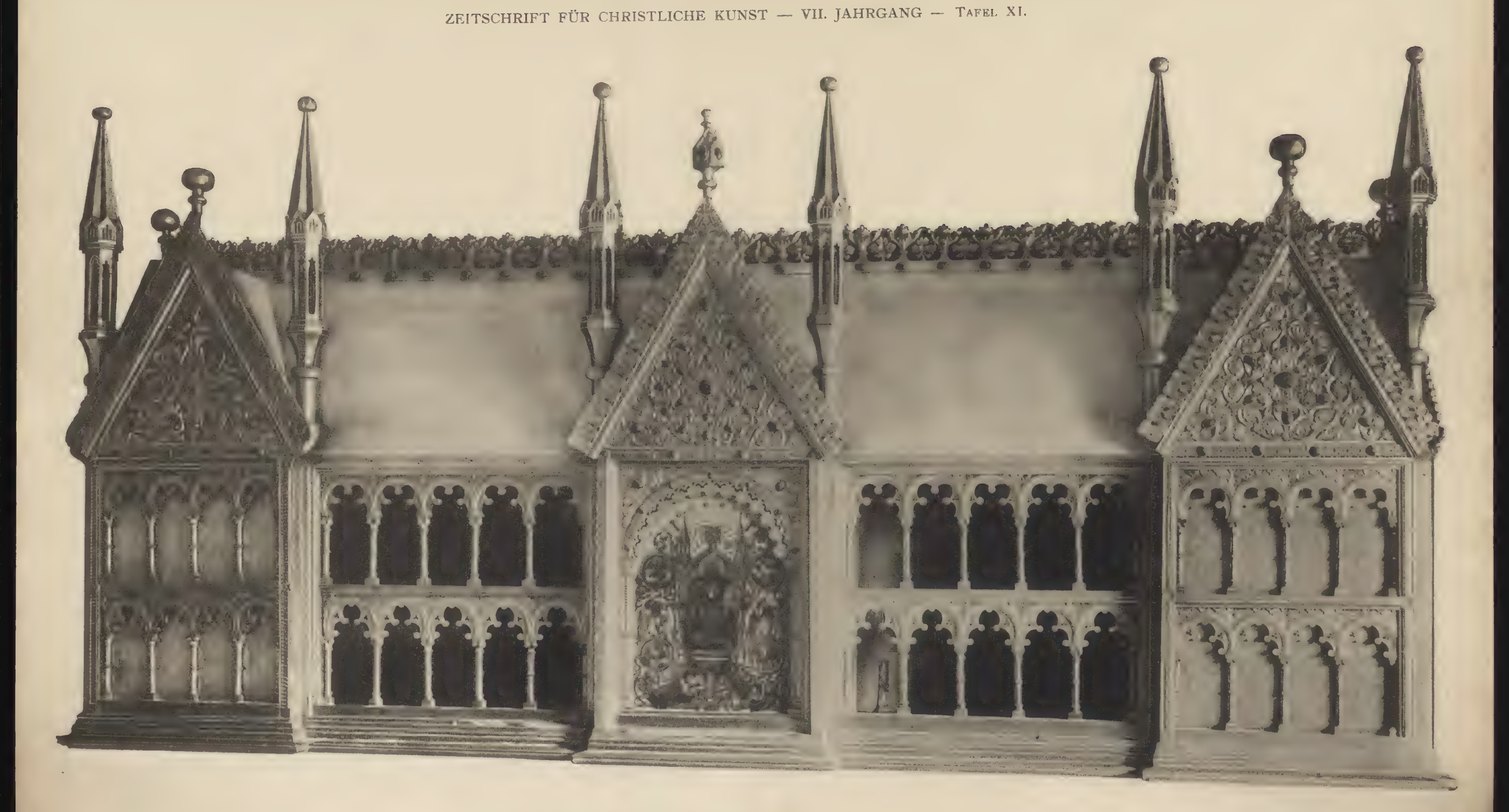
Das Kreuz von St. Trudpert. Eine alamannische Nielloarbeit aus spätromanischer Zeit von Marc Rosenberg. Herausgegeben vom Breisgauverein „Schau in's Land". Freiburg 1894, Herder'sche Verlagshandlung.

Diesem durch seinen aufsergewöhnlichen Reichthum an Figuren und Inschriften, also ikonographisch, sehr merkwürdigen, wegen seiner entwickelten Treibtechnik recht beachtenswerthen, in Bezug auf die Ausdehnung und Mannigfaltigkeit seines Nielloschmuckes wohl unerreichten spätromanischen Vortrage- bezw. Standkreuz, welches sich in dem uralten Benediktinerkloster St. Trudpert, nahe bei Freiburg in Baden, bis heute erhalten hat, widmet der den ernsten Fragen der Archäologie mit Vorliebe nachgehende Verfasser eine eigene Monographie. Obwohl der Gegenstand, nicht nur nach den landläufigen Anschauungen, mehrere schwerfällige, um nicht zu sagen, rohe Einzelheiten aufweist, versenkt sich der Verfasser in ihn mit grofser Hingebung und hält denselben so zahlreicher und detailirter Abbildungen für werth, dafs dieselben für die archäologische Beurtheilung das Original fast überflüssig machen. In 10 Abschnitten bringt der Verfasser seine eingehende Beschreibung unter, die der Technik und dem liturgischen Zweck, dem Crucifixus, dem Weltrichter (auf der Rückseite), der hl. Maria mit Johannes, den drei oberen Kreuzesenden der Vorderseite (Evangelisten), den drei oberen Kreuzesenden der Rückseite (Engel), der Auferstehung (auf der Rückseite), den Donatoren, endlich der „kunstgeschichtlichen Stellung" gewidmet ist. Die Untersuchungen, mögen sie technischer, ikonographischer, archäologischer, historischer Art sein, sind gründlich, weil sie auf genauer Kenntnifs mancher verwandter Stücke auf grofser Vertrautheit mit der bezüglichen Litteratur und auf daraus gewonnenem sicheren Blick und zuverlässigem Urtheil beruhen; man wird daher auch den Schlüssen, die gezogen werden, durchweg die Zustimmung nicht versagen dürfen. Uebrigens läfst auch diese Studie wieder die Unsicherheit erkennen, die trotz aller einschlägigen Publikationen immer noch auf dem Gebiete der Ikonographie des Kruzifixes herrscht. Das beste Mittel, um hier zu bestimmteren Anschauungen zu gelangen, wäre wohl die abbildliche Veröffentlichung sämmtlicher charakteristischer datirter oder sicher datirbarer Exemplare, etwa vom IX. bis XIII. Jahrh. Die früheren sind äufserst selten und die späteren sprechen eine sehr bestimmte Sprache. Schnütgen.

Das Stift Klosterneuburg. Eine kulturhistorische Skizze von Karl Drexler, Chorherr des Stifts. Wien 1894, Verlag der „St. Norbertus"-Buchdruckerei.

Diese würdig ausgestattete und reich illustrirte Monographie ist veranlafst durch den Abschlufs der im Jahre 1869 begonnenen Restaurationsarbeiten an der berühmten Stiftskirche und ihren Nebengebäuden. Den Verlauf und Umfang derselben stellt der Verfasser in übersichtlicher Weise dar, und man gewinnt den Eindruck, dafs die Restauration, zu der manche sehr berufene Kräfte zusammengewirkt haben, in alleweg gelungen ist; Kirche und Kloster sind dadurch in ihrem alten Glanze wiedererstanden. Aber auf die Beschreibung dieser Arbeiten beschränkt sich der kunstbegeisterte Verfasser nicht; er unternimmt einen Rundgang durch sämmtliche Gebäude, beschreibt sie und ihren Inhalt nach der künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung, und wie grofs diese ist, beweist schon ein Blick auf die in etwas kleinem Format ausgeführten, übrigens sehr scharfen Abbildungen, welche eine grofse Anzahl architektonischer Merkwürdigkeiten, namentlich aber kunstgewerblich sehr hervorragender Gegenstände aus der romanischen Periode bis in die Rokokozeit vorführen. Wer kennt nicht den Verduner Altar, das durch Gröfse, Zeichnung und Technik hervorragendste Grubenschmelzwerk der romanischen Periode, (dessen Rückseite ein sehr merkwürdiges Gemälde aus dem Anfange des XIV. Jahrh. verziert)? Selbst neben ihm behaupten die gothischen Emailarbeiten des Ciboriums, des Kelches, der Patene u. s. w. ihren Werth. Und wie viele Metallgegenstände aus den folgenden Jahrhunderten, wie viele Elfenbein- und Thonarbeiten, wie viele Gewebe und Stickereien aus dem XI. Jahrh. bis in die Periode des Zopfes enthält die sogenannte Kunstsammlung, die manches Museum an Bedeutung übertrifft! Aus diesem unvergleichlichen Schatze war ja durch die fruchtbaren Wiener Archäologen Manches längst bekannt gemacht, aber in seiner Zusammengehörigkeit ihn vorgeführt, in seiner Vollständigkeit ihn beschrieben zu haben, ist das Verdienst des Verfassers, der überall für die Kunsterzeugnisse nicht nur warme Empfindung, sondern auch tiefes Verständnifs verräth und daher durch seine fleifsige Arbeit der Wissenschaft einen unverkennbaren Dienst geleistet hat. R.





Der romanische Holzschrein des Klosters Loccum.





Abhandlungen.

Der hölzerne Reliquienschrein des Klosters Loccum.

Mit Lichtdruck (Tafel XI) und 4 Abbildungen.



Einleitung.

Das Cisterzienser-Kloster Loccum liegt etwa drei Meilen östlich von Minden in schönwaldiger Nachbarschaft. Die Kirche dieses Klosters ward, sicheren Nachrichten zufolge, in den Jahren von 1240 bis 1277 erbauet. Es wird in den Akten des Klosters erwähnt, dafs schon im Jahre 1244 der im nördlichen Kreuzschiffe aufgestellte Marienaltar durch den Bischof Johann von Minden eingeweiht wurde, woraus hervorgeht, dafs der östliche Theil der Kirche mit seiner Kreuzschiffanlage mit grofsem Eifer zunächst hergestellt worden ist, während der Gesammtweiterbau der Kirche langsam vollzogen wurde, da die Einweihung der ganzen Kirche erst im Jahre 1277 durch den Abt Hermann II. geschehen konnte. — Wenn zwar keine Nachrichten darüber vorhanden sind, dafs im Jahre 1244 bereits Chor und Querschiff schon vollendet waren, so läfst sich doch aus der Thatsache annehmen, dafs der nördliche Kreuzarm schon 1244 benutzt wurde, auch der östliche und südliche Theil des Kreuzes schon um diese Zeit in Benutzung genommen waren, da der an das Kreuz anschliefsende Arm des südlich an der Kirche belegenen Kreuzganges durch die in seinem Kapitelhause auftretenden Würfelkapitäle der vier Säulen, welche das Gewölbe tragen, sich älter als der ganze Kreuztheil der Kirche erweisen, und eine rasche Verbindung dieses Kreuzgangtheiles mit der Kirche als dringend erwünscht, ja nothwendig erscheinen mufs, und somit Chor und Kreuzarme 1244 schon mitsammt kirchlichen Zwecken dienten.

So darf denn auch der auf der Mensa des östlichen Kreuzflügels aufgestellte und im Jahre 1848 daselbst noch befindliche Reliquienschrein wohl noch der Zeit von 1244 angehörig betrachtet werden, der in photographischer Abbildung hierneben anschaulich gemacht ist. Aus dem Umstande, dafs der Schrein genau die Länge der Mensa einnimmt (3,673 *m*), mufs man schliefsen, dafs entweder der Schrein sein Maafs nach dem vorhandenen Tische, oder der Tisch sein Maafs nach dem vorhandenen Schreine bekommen hat. Im ersten Falle ist der Schrein gleichzeitig mit dem Tische, das ist gleichzeitig mit der Kirche entstanden, im zweiten aber könnte der Schrein älter als die Kirche sein, und man könnte nach den Formen der Kirche schliefsen, dafs der Schrein wirklich älter als die Kirche sei; aber dieser Schlufs wird hinfällig durch die in der Vierung erbauten Chorstühle, welche zu der Benutzung der Kirche 1244 schon fertig sein mufsten, und diese Stühle haben in ihrem Wangen-Ornamente den Charakter des Ornamentes am Schrein. — Man kann daher mit gutem Gewissen glauben, dafs der Schöpfer des Chorgestühles identisch ist mit dem des Schreines, obgleich ein ganz anderer, als der Meister Bodo, welcher als der Meister der Kirche genannt wird, da die Kirche im Ganzen einen gleichmäfsigen, aber von dem des Chorgestühles und des Reliquienschreines grundverschiedenen Charakter hat. Gleichwohl können beide Meister zu gleicher Zeit und in einem Kloster zusammen gelebt haben, da der romanisirende Charakter des Schreines denselben nicht älter macht, als die Chorstühle der Loccumer Kirche, die zuverlässig in der Zeit nahe bei 1244 entstanden sein müssen, und die Uebernahme der Spitzbögen in den Fenstern und Arkaden des Langhauses von Bodo, der im Kreuze, in Fenstern und Arkaden der östlichen Kapellen noch Rundbogenform nahm, noch ausgegangen sein kann, um Fenster und Arkaden mit den von Bodo ausgegangenen hochspitzbogigen Gewölbformen, bei dem Weiterbau der Kirche vom Kreuze ab übereinstimmend erscheinen zu lassen. Es kann aber auch ebensowohl ein anderer Baumeister bei dem Weiterbau der Kirche schon eingetreten sein.

Der hölzerne Altarschrein.

Dafs man für die Herstellung des Reliquienschreines nur Holz nahm und einen Ueberzug von Kupfer oder anderem Metall verschmähte, liegt wohl in dem Sparsamkeitssystem der Zisterzienser, welches an der Kirche selber in auffallendem Maafse zur Schau tritt, ohne jedoch den Vorwurf irgend welcher Nüchternheit auf sich zu laden. So ist denn auch der Reliquienschrein nur ein Holzschrein ohne jeden figürlichen Schmuck; aber seine Architekturformen zeigen schon in der rhythmischen Theilung des Längenbaues in drei risalitartig vortretende Giebel, von denen der mittlere etwas schmaler als die anderen beiden Giebel aber von gleicher Höhe mit ihnen ist, sowie in der Belebung der beiden zwischen den beiden Giebeln liegenden, etwas langgestreckten Zwischenfelder durch zwei über einander angeordnete Bogenreihen, welche letztere sich an den beiden äufseren Giebelfeldern wiederholen, einen Meister ersten Ranges. Durch die Verschiedenheit der drei Breitenabmessungen von Giebel- und Zwischenfeldern bekommt die Gesammterscheinung wirkliches Leben, welches durch das edle Maafs der Verschiedenheit der Theile untereinander seinen höheren Werth erst erhält; durch die der ganzen Vorderansicht, mit Ausnahme des Mittelgiebels, gegebene gemeinsame Bogenstellung aber erhält das Gesammte sein wohlthuendes Gleichmaafs und seine Ruhe.



Abbild. 1. Giebelornament.

Was die dem Schreine gegebene äufsere charakteristische Gesammtform anlangt, so sehen wir in derselben wieder Bescheidenheit und Sparsamkeit deutlich hervortreten. Die am meisten gebräuchliche Form dieser Reliquienkasten war die Kirchenform, oft mit Seiten- und Querschiff gebildet, oft auch nur als Langhaus mit Satteldach und den beiden Endgiebeln. Hier ist aber die letztere Form nochmals vereinfacht, indem wir dieselbe der Länge nach nochmals getheilt sehen (d. h. abgesehen von den oben schon erwähnten, die Vorderansicht sehr belebenden risalitartig vorgebauten Giebeln). Offenbar ist diese vereinfachte Form aus dem Grunde genommen, weil vom Chore aus, von wo aus man den Altar überhaupt nur im Wesentlichen zu sehen bekommt (wie unsere Photographie die Ansicht zeigt), die sich so zeigende Form nicht leicht erkennen läfst, dafs der Kasten seitlich nur halbe Giebel hat, weshalb der Zisterzienser sich mit dieser dürftigen Ansicht zufrieden stellte; ein anderer Grund ist nicht zu finden.

Der Schrein hat also nur ein Pultdach, statt des sonst gewohnten Satteldaches; um aber diese Form so praktisch wie möglich zu gestalten, hat aufser der Pultfläche, anschliefsend an den oberen scharfen Rand der Pultfläche, hier der Kasten noch eine platte (horizontale) Fläche, auf welcher sich Reliquien an Festtagen der Heiligen aus- oder gut aufstellen liefsen.

Es geschah also für die Gesammtform nur so viel als nöthig war (abgesehen von den sehr schönen Vordergiebeln), desto mehr zeigt sich aber für die plastische Belebung derselben gesorgt. Es ist thatsächlich aufser der (bemalten) Dachfläche nicht ein einziges Fleckchen an dem ganzen Schreine ohne Ornament geblieben.

Die seitliche Ansicht, welche obenauf die Breite der zum Aufstellen von Reliquien gebildete Fläche zeigt, hat ebenso wie die vorderen Giebelflächen, eine Belebung durch Arkaden erfahren, ganz in derselben Form, und in denselben Dimensionen wie die Giebelflächen, und da die Seitenfläche die Breite eines halben Giebels plus der Breite der oberen horizontalen Fläche bekommen hat, so liefsen sich hier drei Bogenstellungen für die Giebelbelebung bilden. Aufserdem hat diese Seitenansicht dieselbe Flächenbelebung, welche der vorderen Bretterwand gegeben ist.

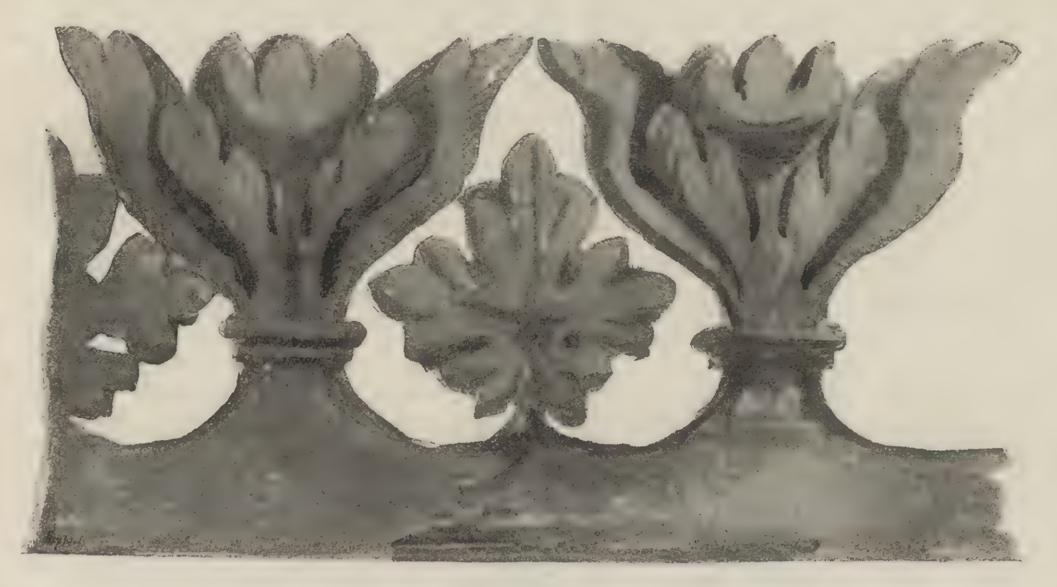
Sämmtliche Arkaden haben an dem ganzen Schreine freistehende Säulchen und Bögen, hinter welchen eine Holzbretterwand das Innere des Schreines den Augen des Beschauers verschliefst. Diese Bretterwände sind ornamentirt gleichsam

wie ein aus kleinen über Eck gestellten Quadraten zusammengesetztes und mit Vierpässen bemaltes, in Bleiverglasung hergestelltes Fenster.

Die Flächen der Giebel sind mit dicht aneinander schliefsenden, flach modellirten Blättern nach altbyzantinischer Weise gefüllt, wobei indefs die Giebelform gleichzeitig belebt wird durch die Lage der Blätter, welche eine grofse Kreisform in dem Giebeldreiecke bilden, in welcher sich rosettenartig die Blätter bis zur Mitte des Kreises, schön geordnet in dichtem Schlusse aneinander legen. Die dabei entstehenden drei Zwickel aufserhalb des Kreises, jedoch im Dreiecke, sind dann ähnlich sorgfältig mit den Blätterchen belegt. Die Ordnung, Verzierung, sei es durch Profilirung oder durch Ornament; wir zählen in diesen schmalen Kantenverzierungen fünf besondere Muster, je ca. $3^1/_2$ *cm* breit.

Aufser den Dachflächen ist überhaupt allen aufsen sichtbaren Theilen eine künstlerische Belebung gegeben; die Dachfläche allein ist nur mit Malerei belebt, indem deren Fläche kobaltblau gestrichen und mit goldenen Zeichen von Sonne, Mond und Sternen versehen ist.

Da das romanische Blattornament am ganzen Schreine eine Hauptrolle spielt, geben wir von dem Giebelornamente der Seitenansicht des Schreines ein Beispiel in natürlicher Gröfse. (Abbild. 1.)



Abbild. 2. Firstkamm.

welche jener Kreis schon in die vielen gleichartigen Blätter der grofsen Kreisfüllung hineinbringt, wird noch wesentlich verstärkt durch die, theils die Sechsecks-, theils die Dreiecksform hervorhebenden Steine, welche in abwechselnd grüner und rother Färbung zwischen die Blätter gelegt sind (wie das Bild zeigt) und an ihren Stellen höchst wohlthätig wirken. Diese letztere, in Holz hergestellte Steinverzierung ist auch an Friesen und Giebelkanten überall am Schreine mit feinem Gefühle in der Vertheilung der Steine wiederholt. Wirkliche Steine oder gefärbtes Glas sind indefs (aus Sparsamkeit) nirgend am Schreine verwendet worden. Die Umrahmung der Felder, welche sich durch die Herstellung des Schreines aus Brettern naturgemäfs zeigt, hat selbst noch ihre besondere

Der mittlere Giebel hat abweichend von den Seitentheilen keine Bogenstellungen, sondern Portalgestaltung, bewahrte aber bis 1850 den Schlufs der Bogenöffnung durch ein mit eingeschnittenem Flachornament verziertes Brett, wie die ganze übrige Vorder- und Seitenansicht solches zeigte. (Im Jahre 1850 ist auf Anordnung der Geistlichkeit eine bildliche Darstellung des thronenden Christus umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten nach altem Muster auf die Brettfüllung des Portales gemalt worden; auch sind die Hinterbretter der beiden zwischen den Giebeln liegenden vorderen Arkadenreihen weggenommen, so dafs man, wie das Bild zeigt, in den dunklen Kasten hineinsieht, was sonst nur an Heiligenfesten bei Ausstellung der Reliquien möglich war.)

Damit sich die Felder des Schreines in den Arkaden dicht verschlossen zeigen konnten, sind die betreffenden Profilirungen streng für diesen Zweck gemäfs gebildet, sowohl an den Säulchen als auch überhaupt an den Arkaden, wie auch an dem Portale des Mittelfeldes. Die Säulchen der Bogenstellungen z. B. sind deshalb nur Dreiviertelsäulen mit ebener Fläche an der Rückseite. Die Säulchen haben die der Uebergangszeit entsprechenden Knollenkapitälchen, und die Basen zeigen nur einen Pfühl und eine hohe Hohlkehle, welche letztere sich der quadratisch gebildeten Form des Sockels anschliefst. Zur feineren Belebung des Sockels hat der letztere eine flachgiebelförmige Erhöhung seiner vier Seiten und eine zweimalige horizontale Einkerbung seiner Aufsenfläche, wodurch sich der sonst fast kubisch (würfelförmig) erscheinende Sockel in drei Theile (Platten) zerlegt, so zwar, dafs der mittlere Theil etwas höher als die beiden anderen Theile erscheint, wodurch eine angenehme rhythmische Belebung der drei Sockelplatten erreicht ist. So macht sich im Kleinen wie im Grofsen überall rhythmische Feinheit bemerkbar. Die zierlichen Säulenschäfte haben die der Uebergangszeit angehörenden Bänder, welche in der Hälfte der Säulenhöhe die letzteren umschlingen. — Die in den beiden Geschossen der Arkaden in verschiedenartiger Form (Dreipafs und Vierpafs) gehaltene Belebung der inneren Kanten der maurischen, hufeisenförmigen, von den zierlichen Säulchen getragenen Bögen ist überraschend schön zu nennen. Die kleinen Kleeblattpässe in den sehr kleinen Bogenzwickeln sind hier auf der zierlichen, vertieft gehaltenen Form natürlich durch schwarze Bemalung wirksam gemacht; man würde sie ohne eine solche Markirung wohl kaum erkennen.



Abbild. 3. Flankirthürmchen.

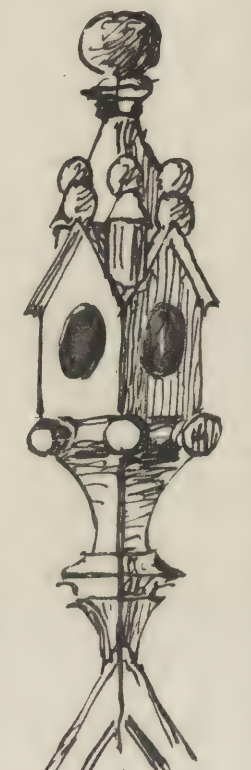
An sämmtlichen ganzen und halben Giebeln wie am Dachfirste sind deren Kanten mit freistehendem, reich mit Laubwerk in die Luft hineinragenden Zierbrettchen versehen, ähnlich wie solche bei den norwegischen Holzkirchen des XII. und XIII. Jahrh. vorkommen, nur mit dem Unterschiede, dafs die an Giebeln und Traufen der norwegischen Kirchen angebrachten Zierbretter ursprünglich schützenden, den Regen vom Hause abwehrenden Zweck haben, während sie hier nur dekorativen Zweck von Haus aus haben. — Dasjenige Zierbrett des horizontalen Abschlusses am Firste des Loccumer Schreines scheint, seiner Blättergestaltung nach zu urtheilen, etwa hundert Jahre (? 1350) später dem Schreine noch als besondere Zierde geschenkt zu sein; vielleicht ist das ursprüngliche Firstbrett durch einen Unfall zerstört, und 1350 neu im Sinne dieser Erneuerungszeit hergestellt worden; allen seinen Formen nach steht es der übrigen Ornamentation ganz fremd gegenüber. (Abbild. 2.)

Dieser Reliquienschrein enthielt offenbar viele im Laufe der Zeit gesammelte Reliquien, welche an Festtagen sichtbar gemacht wurden, wie die Einrichtung des Schreines deutlich erkennen läfst. Ueber den Arkadenwänden beider Längenfelder (also nicht Giebelfelder) befinden sich noch die Hespen, an welchen die Bretterwände der Arkaden hingen, welche letztere man nach Belieben aufheben oder schliefsen konnte, so dafs die im Schreine verwahrten Schätze sichtbar oder unsichtbar' gemacht werden konnten. Der mechanische Apparat dazu ist ziemlich verwickelt, so dafs wir hier denselben zu beschreiben übergehen. Dafs in dem Mittelbau des Schreines, welcher an der Vorderseite das Portal

hat und durch Querwände ganz von den Seitentheilen getrennt ist, besonders werthvolle Reliquien standen, ist wohl anzunehmen, weshalb auch der Giebel mit auszeichnendem, schönem Portale geschmückt ist.

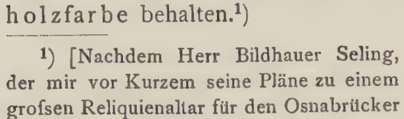
Hinter den Basen der vorderen drei Giebel (also an der Rückseite der Vorderwand), an der Stelle, wo das Risalit beginnt, wachsen sechs Thürmchen in dünnen Holzpflöcken beginnend, sich durch hohlkehlenförmige Verstärkung zum Achteck erweiternd, und dann Thürmchengestalt annehmend hervor. Diese Thürmchen (Abbild. 3) sind mit sehr weiten Oeffnungen versehen, so, dafs ihre, den Achteckskanten entsprechenden Stützen (Pfeilerchen mit zierlichen Kapitälchen) aufserordentlich zart erscheinen. Das Hauptgeschofs ist sehr hoch; am oberen Ende sind die acht Oeffnungen durch Spitzbögen geschlossen (in dem Bilde sind die Spitzbögen kaum zu erkennen) und innerhalb der Spitzbögen zeigt sich, etwas hinter die Spitzbögen zurücktretend, sehr wirksam die Form des halben Kleeblattes, welches den eigentlichen Fensterschlufs in deutlicher Form erkennen läfst. Ueber dem Spitzbogenschlusse zieren Giebelgesimse den hohen Saal des Thurmes, über welchem ein horizontaler Schlufs durch auskragende Gesimse gebildet wird, auf deren erweiternder Ausladung sich mit etwas weiterem Durchmesser, als ihn der hohe Unterbau hat, die Laterne des Thurmes aufbaut. Jede Seite der Laterne ist von je drei im Spitzbogen schliefsenden Fenstern durchbrochen, mit wechselnder Schlufsform, so zwar, dafs einmal das mittlere Fenster bis zur Giebelspitze hinansteigt, das andere Mal die drei Fenster in horizontaler Linie schliefsen und der Dreieckszwickel des Giebels dann mit Kleeblattform geziert wird. Diese überaus zierliche Fensteranlage ist übrigens nur im Relief hergestellt, und die dunklen Oeffnungen der Fenster sind mit schwarzer Farbe kenntlich gemacht. Es mag noch darauf aufmerksam gemacht werden, dafs die in den beiden Geschossen des Thurmes vorkommenden Spitzbögen die einzigen sind, welche an dem Schreine auftreten. — Von den Giebeln aufwärtsgehend enden die Thürme in schlanker sternartig geschnittener Pyramide, gekrönt durch einen runden Knopf.

Auch die beiden Seitengiebel wie die beiden halben Giebel enden mit runden Knöpfen. Der Mittelgiebel dagegen zeigt in seiner Knopfbildung eine besondere Auszeichnung, im Wesentlichen darin bestehend, dafs die Würfelform gewählt ist, an allen vier Seiten mit Giebeln versehen, deren jeder einen grofsen Stein in seinem Giebelfelde hat (abwechselnd roth und grün bemalt). (Abbild. 4.) Die eben genannten Giebel enden mit runden Knöpfen; zwischen den Giebeln steht je ein kleines Thürmchen, dessen Dachspitze wieder mit Knöpfchem belebt ist. Das viereckige Helmdach des Thurmes ist endlich mit Kugelform gekrönt.



Abbild. 4. Giebelbekrönung.

Der ganze Reliquienschrein war, mit Ausnahme der Dachfläche, die wie oben berichtet in kobaltblauer Farbe gestrichen und mit vergoldeten Zeichen von Sonne, Mond und Sternen belebt war, vergoldet. An den Aufsenflächen hatte die sehr schöne, glatte Vergoldung stark gelitten, während sie auf der Bretterschalung besser erhalten war. Die vielen, in den Ornamenten, Knöpfen etc. eingelegten Steine waren abwechselnd roth und grün bemalt. Die Rückseite des Schreines hatte die natürliche Eichenholzfarbe behalten.[1])



[1]) [Nachdem Herr Bildhauer Seling, der mir vor Kurzem seine Pläne zu einem grofsen Reliquienaltar für den Osnabrücker Dom vorlegte, meine Aufmerksamkeit auf den romanischen Holzschrein von Loccum gelenkt hatte, der bis dahin auffallenderweise meiner Kenntnifs ganz entgangen war, zögerte ich keinen Augenblick, den Altmeister, zu dessen Kompetenz in mehr als einer Hinsicht dieses merkwürdige Kultgeräth gehört, um dessen Veröffentlichung in dieser Zeitschrift zu bitten. Die wenigen Worte, welche ich der vortrefflichen, höchst lehrreichen Beschreibung desselben beizufügen mir erlaube, haben nur den Zweck, in Bezug auf dessen vorbildlichen Werth einige Andeutungen zu machen.

Was sich in Deutschland und den Nachbarländern aus der romanischen Epoche an hölzernem Mobiliar noch erhalten hat, ist ebenso einfach in der Ausführung, als spärlich an Zahl, und besteht nur in einigen Truhen, Sakristeischränken und Resten von

Im Jahre 1848 wurde auf Beschlufs der Geistlichkeit bei einer von der Kgl. Regierung vorgeschriebenen Restauration die alte Ordnung in Mönchs- und Laienkirche aufgehoben, bei welcher der Altar, bezw. Schrein, der für die darnach in bedeutend grofsen Dimensionen auftretende Kirche zu niedrig erschien, in eine der Seitenkapellen gebracht, die verletzten Theile gut ergänzt, und das Aeufsere neu vergoldet, sowie Dach und Sterne u. s. w. neu gemalt wurden. Bei dieser Gelegenheit (oder wohl etwas später) sind die Bretterwände der

Chorstühlen: schlichtes, theilweise fast rohes Holzgefüge mit ganz wenigem Ornament. Nicht minder selten sind die bis in diese Zeit zurückreichenden Kassetten, deren Verzierungen über dasjenige, was der Kerbschnitt zu leisten vermag, nicht wesentlich hinausgehen, daher auch zumeist den durch die Holztechnik gezogenen Rahmen nicht überschreiten.

Als eine Art von Offenbarung erscheint deswegen der vorliegende Schrein, der den interessanten Versuch darstellt, innerhalb des romanischen Formenkreises durch architektonischen und ornamentalen Zierrath Gliederungen zu bewirken, wie sie an Reichthum und Mannigfaltigkeit nur den metallischen Künsten geläufig waren, welche mit den ihnen eigenthümlichen Verzierungsarten der Gufs- und Treib-, der Gravir- und Filigran-, der Edelstein- und Emailtechnik in der romanischen Periode ihren Höhepunkt erreichten. Offenbar hat diese Metalltechnik, wie sie damals auch in Norddeutschland ebenso verbreitet wie entwickelt war, bei dem vorliegenden Schrein, zu dem eine auch nur einigermafsen adäquate Parallele mir wenigstens völlig unbekannt ist, Gevatter gestanden; aber so viele bezügliche Anklänge er auch aufweist, manche, ja wohl die meisten derselben sind in die Formensprache des Holzes so glücklich übertragen, dafs es sich verlohnen dürfte, dieses im Einzelnen zu prüfen.

Wie bei jedem gröfseren Metallschreine der Kern in einem hölzernen Kasten besteht (der in der Regel die Form des Sarkophages mit Satteldach hat), so natürlich erst recht hier, und es kam für den Künstler nur darauf an, den Mangel alles metallischen und damit auch alles figürlichen Schmuckes durch einen möglichst ausgedehnten Apparat hölzerner, also zunächst architektonischer Gliederungen zu ersetzen. Diesen gewann er zuvörderst durch eine Betonung der Giebelentwickelung, die durchaus dem Holzcharakter entspricht, sodann durch einen möglichst reichen Ausbau der Giebelbekrönungen, namentlich aber durch ein System von Thürmchen, für welche dem vielleicht selbst aus Frankreich herübergekommenen Cisterzienserkünstler die Uebergangsbauten seiner Heimath noch mehr Anhaltspunkte boten, als deren bereits in Deutschland vorhanden waren. Die Art, wie die Gufstechnik schon von der Wende des Jahrtausends an vornehmlich in Norddeutschland solchen Zierrath behandelt hatte, bildete einen Wegweiser für die Uebertragung in Holz. Denn an den Flankirthürmchen der Giebel, den Vorläufern der Fialen, zeigt, mit Ausnahme der mehr dem Metallverfahren entsprechenden durchbrochenen Parthien, Alles den Holzcharakter. Dieser kommt auch in den das Ganze beherrschenden Arkadenstellungen, die ihren metallischen Ursprung nicht verleugnen, einigermafsen zur Geltung. An den Kämmen aber, welche die Giebel verbrähmen, behauptet er wieder sein volles Recht, indem an ihnen der Kerbschnitt ungehindert und in einer die gebundenen Gufsformen überbietenden Weise sich entfaltet. Seine gröfsten Triumphe aber feierte diese uralte und weit verbreitete Kerbschnitttechnik wie an einzelnen Rahmenstücken und in den Zwickeln der Bogenstellungen so vor Allem an den Frontispizen, die sie mit einem ganzen System erhöhter und vertiefter Ornamente versah. Jene sollten besonders den Schmuck farbiger Steine und Gläser, der seit der fränkischen Zeit sehr beliebt war, nachbilden, während die im Tiefschnitt ausgehobenen Verzierungen, als metallisches Dekorationsmittel längst verlassen, wieder durchaus dem Holze gerecht wurden, dem die der karolingischen Periode eigenthümliche vertiefte Metallbehandlung sie entlehnt hatte. Den Fortschritt der Holztechnik beweist der in hochgothischen Motiven gehaltene Firstkamm, der in seiner Abwechselung von Krabbe und Blume so geschlossen wie malerisch wirkt. — Die Vergoldung, welche auch auf die mit eingegrabenen geometrischen Musterungen verzierten Holztafeln direkt, also ohne Kreidegrund übertragen ist, gibt dem Ganzen ein feierliches Gepräge, ohne irgendwie den Holzcharakter zu beeinträchtigen.

Der ganze Schrein erscheint daher, obwohl Sparsamkeitsrücksichten ihm in alleweg den Nothstandsstempel aufgeprägt haben, als ein selbstständiges, originelles Erzeugnifs, welches sein Material nicht verleugnet und nicht mehr, nichts Anderes erscheinen will, als es wirklich ist.

Aber nicht allein diese Eigenschaft verleiht ihm einen mustergültigen Werth. Auch sein ganzer Aufbau und seine Disposition, seine Gliederungs- und Verzierungsart lassen ihn als ein dankbares Vorbild erscheinen, so oft es sich um in Holz auszuführende romanische Mobilien, namentlich Altäre handelt. Giebel und Thürmchen, Nischen und Arkaturen werden sich als die Elemente zu bewähren haben, aus denen der Bildhauer seine Schränke, Schreine, Altaraufsätze zu konstruiren hat, wenn an ihn das schwierige Ansinnen gestellt wird, sie in romanischen Formen so einfach wie möglich zu gestalten; dem Flächenornament aber, vielgestaltig und dankbar wie es ist, wird es vorbehalten bleiben, überall wo es wünschenswerth erscheint, den angemessenen Schmuck zu schaffen. Kerbschnitt- und Laubsägetechnik, zwei heute so viel gepflegte und dilettantenhaft malträtirte Verfahren mögen hierbei mit zu Hülfe genommen werden als ebenso wohlfeile wie handliche Auskunftsmittel. Aber je geringer die Mittel sind, mit denen Effekte erreicht werden sollen, umsomehr mufs der Künstler, namentlich der entwerfende Zeichner seiner Aufgabe gewachsen sein, um so mehr das Material und den Formenkreis beherrschen. Auf den Mangel gerade dieser beiden Kenntnisse sind die meisten Fehler zurückzuführen, welche die Versuche, die mittelalterlichen Stilerzeugnisse nachzubilden, heutzutage in so vielfachen Mifskredit gebracht haben.] D. H.

Arkaden in den Langfeldern zwischen den Giebeln herausgenommen, wahrscheinlich um dem Publikum den Einblick in das Innere des Schreines zu gewähren. Auch ist der Bretterverschlufs des Mittelgiebels statt der gemusterten vergoldeten früheren Weise, auf Anordnung der Geistlichkeit mit der zuvor schon beschriebenen Malerei versehen worden.

In all seiner Einfachheit der grofsen Form ist der Schrein als ein Unicum romanischer Bildung in Holz hochinteressant — durch die architektonische und ornamentale Ausstattung der einfachen Form aber wohl das entzückendste Werk unter allen vorhandenen hölzernen Reliquienschreinen.

Hannover. C. W. Hase.

Die Goldschmiedfamilie der Arphe.

II.

Die Renaissance.



Nachdem die alten Metropolen der Krone Castilien mit solchen weithin strahlenden Prachtwerken vorangegangen waren, war vorauszusehen, in jenen Tagen der Ergiefsung des indischen Goldstroms, dafs es bald keine Kathedrale, Collegiate oder Abtei mehr geben würde, die nicht eine ähnliche Krone ihres Kirchenschatzes, nach ihren Mitteln und ihrem Geschmacke, besitzen wollte.

Gerade jetzt aber erlebte die spanische Kunst jene Katastrophe, die einen Umsturz der, wie es schien, kanonisch und unübertrefflich festgestellten Form herbeiführen mufste. Man hatte eben den Gipfel erreicht, und nun zeigte sich, dafs man wieder heruntersteigen und von vorn anfangen mufste.

Der Sieg der Renaissance in Spanien fiel etwa zusammen mit dem Regierungsantritt des Habsburgischen Karl V. Dem vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts gehören die meisten und schönsten Werke der ersten Phase der hier akklimatisirten italienischen Art an, des plateresken Stils.

Was sollte nun aus dem ‚pyramidalen Thurm', der typischen, sanktionirten Form der Custodie werden? Vitruv liefs hier im Stich. Der pyramidale Thurm war den Italienern von Alters her ein fremder und widerstrebender Gedanke. Während man im Norden die äufserlich unbedeutende Erscheinung ihrer Basilika zu einer malerischen Thurmgruppe umformte, haben sie selbst jede Angliederung des Glockenthurms abgelehnt. Auf seine künstlerische Gliederung sind sie, auch in der Zwischenzeit der gothischen Invasion, nur in kümmerlichen Nachahmungen eingegangen. Auch ihre damaligen Schüler in Spanien lernten es rasch als ihre Mission betrachten, die Kunst vom ‚Modernen' zu reinigen; sie gingen mit freudiger Ueberzeugung nur da ans Entwerfen, wo sie so glücklich waren, ein etwa passendes antikes Muster ausfindig zu machen.

Doch waren es keineswegs, wie man wohl denken möchte, die Künstler allein, welche hier den Ton angaben. Die neue Form wurde ihnen von den geistlichen Herren, die oft in Rom besser zu Hause waren als in ihrer Diözese, vorgeschrieben. Wie in manchen Kontrakten für Retablos aus dieser Zeit, so wurde auch bei einer der ersten Custodien des neuen Stils, der von Jaen, ausdrücklich bestimmt, sie solle *á lo romano* gearbeitet sein, womit nicht etwa in Rom befindliche Muster, sondern der klassische Stil gemeint ist. Sie dachten darum aber keineswegs, irgend etwas von dem was sie für eine wesentliche Schönheit der bisherigen Schöpfungen hielten, aufzugeben. Die Meister mochten zusehen, wie sie sich in ihrer neuen Formensprache mit der alten Aufgabe zurechtfanden.

Indes die Künstler jener Zeit waren keine unbehülflichen Doctrinäre; sie verstanden Systemgeist und Anpassungsfähigkeit in Einklang zu bringen. Die *plateros* der spanischen Kirchen machten es mit ihren pyramidalen Thürmen wie der französische Baumeister von St. Eustache und der spanische der Kathedrale von Granada. Ohne Skrupel und Schwierigkeit hatten es diese fertig gebracht, dem gothischen Leib mit allen seinen Gliedmafsen und unveränderten Proportionen ein Gewand klassischer Ordnungen anzumessen. Auch den Goldschmieden war die Neuheit der Aufgabe nur ein Sporn für ihren erfinderischen Geist.

Die Metamorphose ging so rasch wie glücklich von Statten. Der Schmetterling, der dem abgestofsenen gothischen Gebilde entschlüpfte, hatte mit diesem scheinbar nicht die mindeste

Aehnlichkeit, und doch schien der Gewinn diesmal nicht wie gewöhnlich mit schmerzlichen Verlusten bezahlt. Die pyramidale Verjüngung zum Beispiel, die luftige Durchbrechung, die Einheit waren erhalten. Aber wenn unter Meister Enriques Händen der vielgeschossige gothische Thurm zu einer Cypresse oder Ceder verwachsen war, so sah man nun wieder ein Ganzes von klar und scharf gesonderten Theilen. Ein terassenförmiger Aufbau von korrekten Polygonen oder Rundtempeln, dessen Einheit auf die Berechnung der Verhältnisse dieser Theile gegründet war. An die Stelle der mystischen Phantasie, die die Materie und ihre Bedingungen vergessen machen möchte, war eine nüchterne Muse, die der Geometrie und Proportionslehre getreten.

Antonio d'Arphe.

Diese Umwälzung vollzog sich, wie gesagt, im Schoofse derselben Familie. Es ist der Sohn Enriques, Antonio, von dem der Enkel schreibt: „Obwohl die klassische Architektur in den Bauten und Tempeln Spaniens schon ziemlich eingeführt war, so hatte man sie doch in den Silbersachen noch nicht gründlich befolgt, bis sie Antonio d'Arphe, mein Vater, in der Custodie von S. Jago zu verwenden begann, — freilich mit Baluster- und monströsen Säulen und nach willkürlichem System *(preceptos)*." Antonio verwendet nämlich den neuen Stil in seiner frühen Form, wo der ornamentale Reichthum stärker betont wird als die Verhältnisse, und zwar mit freier Benutzung figürlicher und grotesker Motive. Diese erste Periode reicht in der Architektur von 1530 bis 1560 etwa. Sie entspricht dem, was man in Welschland Frührenaissance genannt hat, mit einem nicht glücklichen Wort. Der Ausdruck Renaissance pafst nur für eine Anfangsepoche; denn wie es nur *eine* Geburt (im natürlichen Sinn) geben kann, so auch nur *eine* Wiedergeburt (im figürlichen und geistigen). Drei Renaissancen hintereinander ist eine unglückliche Ausdrucksweise.

Die Custodien dieses Stils sind wenig zahlreich und noch weniger bekannt. Leider ist das gröfste Werk, die von Cuenca, „an der sich alle kunstverständigen Männer, die Spanien damals besafs, hervorgethan haben", bei der gräuelvollen Plünderung Cuencas durch Caulincourt (1808) untergegangen. Man that diesen Meistern damals viel Ehre an. Als der Andalusier Ruiz die Custodie von Jaen übernahm (von der ihm überwiesenen Werkstatt führt noch heute eine Strafse den Namen *Calle de Custodia*), stand das Kapitel davon ab, vorher einen Preis auszumachen, weil es dem Genius des Meisters ganz freie Hand lassen wollte.

Das Jahr 1540, in dem Antonio d'Arphe die Custodie von Santiago de Compostela begann, gilt als Anfangspunkt der plateresken Periode. Er brauchte zu dieser Arbeit vierzehn Jahre. Sie besteht aus vier ‚Tempeln' in der von seinem Vater angewandten sechseckigen Form, diese sind flankirt von sechs kleinen Tempeln, wie Umbildungen gothischer Treppenthürmchen, die in drei Geschossen Statuetten von Engeln, Propheten und Kirchenvätern einschliefsen. In dem Haupttempel sieht man, umgeben von der Apostelschaar, einen Engel, der das höchste Gut trägt; weiter oben die Statuette des Heiligen von Compostela, und endlich den guten Hirten. Ein grofser hl. Jakobus von Silber, der Jahrhunderte lang die Gelübde der Pilger empfangen hatte, hat damals in den Schmelzofen wandern müssen.

Die Verhältnisse der einzelnen ‚Tempel' nehmen übrigens stärker ab in Breite und Höhe, als zum Bilde eines Thurmes pafst.

Sonst kennt man von Antonio nur noch die Custodie der Kirche S. Maria in Medina de Rioseco unweit Valladolid. Sie ist sechs ein halb Fufs hoch, ruht auf einem zwölfeckigen Sockel und besteht aus vier Tempeln in der Form vierseitiger Bogenhallen. Der unterste umschliefst ein Bildwerk, das den Einzug der Bundeslade auf den Schultern von vier Leviten mit dem vorantanzenden Könige David darstellt. Die Haupthalle (für die Monstranz) ruht auf vier Karyatiden. Darüber die Asunta.

Die Kathedrale von Leon besafs ehedem von ihm zwei grofse silberne *andas*, Bahren (von zehn Fufs Höhe und fünf Breite), bestimmt für die Aufstellung der Custodie seines Vaters bei der Prozession. Jetzt sind von dem alten Schatz nur noch übrig zwei grofse silberne Reliquienschreine *(urnas)* des hl. Bischofs Froilan, in seinem Stil, und nach des Verfassers Ansicht auch von seiner Hand. Ambrosio Morales, der sie zu beiden Seiten der Custodie auf dem Hochaltar aufgestellt sah, nennt den Anblick unvergleichlich.[1])

[1]) *La mas hermosa representacion es y de más grandeza y magestad que en España se ve,* sagt Ambrosio Morales, Anales XV, 7.

Aufser Antonio war noch Juan Ruiz aus Cordoba, genannt *el Vandolino* (der Andalusier), aus des alten Enrique Schule hervorgegangen. Er war der erste, der das Silber auf der Drehbank (*al torno*) bearbeiten lehrte. Von ihm ist die Custodie von Jaen (1533), mit sechs Geschossen. Joan d'Arphe sagt, dafs er ganz Andalusien die gute Technik (*labrar bien*) gelehrt habe. Neben den Arphe tritt in dieser Zeit die Goldschmiedfamilie der Becerril auf, Alonso und sein Bruder Francisco und dessen Sohn Christobal. Im Hause des Alonso entstand die Custodie von Cuenca. Sie wurde 1528 begonnen, also zwölf Jahre vor Antonio d'Arphe's Anfängen, und ist zum ersten Mal 1546 in Prozession erschienen, aber erst 1573 unter dem Kardinal Quiroga vollendet worden. Diese Daten berechtigen zu der Frage, ob nicht die Anwendung der neuen Formen von mehreren Punkten aus begonnen hat. Ihr Aufrifs schlofs sich, nach der Beschreibung des Reisenden Ponz, ebenso wie die der kleineren, aber künstlerisch vielleicht noch feineren von Alarcon (ebenfalls zerstört), mehr als die sonst bekannten an den Typus des gothischen Glockenthurms an: viereckige Untergeschosse mit achtseitigem Aufsatz und kuppelartigem Abschlufs (*cascaron*). Sie kostete $16725^1/_2$ Dukaten und enthielt 616 Mark Silber.



Abbild. III.

Im ersten Tempel sah man unter einem Baldachin das letzte Abendmahl des Herrn; die Basis dieses Bildwerks enthielt Sibyllen- und Prophetenfiguren in den Ecken, in der Mitte Passionsgruppen. Der zweite Tempel umschlofs ein Ciborium auf vier Balustersäulen zur Aufstellung des aus emaillirtem Gold gearbeiteten Ostensoriums, getragen von vier Figuren und verehrt von vier Engeln. Dieses Ciborium war umgeben von vier kleinen Kapellen mit den Statuetten des Täufers, der hl. Elisabeth, des David und Paulus, sie vertraten hier die vier Eckpfeiler des Tempels. Im dritten Geschofs stand eine achtsäulige *aedicula* mit dem Grab des Herrn, der Wache und den drei Frauen, denen der Engel die Osterbotschaft verkündet; ganz oben, auf einer Art Ara, erhob sich der Auferstandene in goldenem Mantel.

Die Ornamentik war den prachtvollen Bauwerken jener Zeit entlehnt, deren etwas überladener Stil sich an die Namen der Diego de Siloe, Riaño und Berruguete knüpft. Balustersäulen, Karyatiden und Hermen *(termini)*; reiche Pilasterfüllungen; Kandelaber, Medaillons mit Büsten, Masken; auch Sirenen, Drachen und Satyre fehlen nicht, denn das groteske Element war durch die bei der Prozession dem Spanier unentbehrlichen phantastischen Figuren gewissermafsen sanktionirt. Die Architektur erscheint als Umrahmung plastischer Gruppen; der von der Gothik überlieferte Reichthum von Statuetten fand Verwendung in Bogenzwickeln und über Bogenscheiteln auf Gesimsen, vor und zwischen den Säulenstellungen; auf den so beliebten Voluten. Das Relief war für den Sockel bestimmt.

In der Folge wurden jene angeblich inkorrekten Zierformen ausgeschieden; der bildliche Schmuck aber auf ein System gebracht, das natürlich auf der Ueberlieferung fufste und manche Motive den bilderreichen Prozessionen entnahm. Ein solches stellte der gelehrte, auch in der lateinischen Verskunst gewandte Kanonikus Francisco Pacheco in Sevilla auf, als der dritte der Arphe dort die grofse Custodie übernahm,

Joan d'Arphe.

Dieser Enkel des Enrique, geb. 1535 zu Leon, schreibt sich Arphe y Villafañe, wahrscheinlich nach dem Namen seiner Mutter. Er wohnte in

Valladolid, hat aber manches Jahr seines Lebens auf Reisen zugebracht, den an ihn ergangenen Berufungen folgend. Er war der vielseitigst begabte und gebildete der Familie. Die Kenntnifs der edlen Metalle und Juwelen und ihrer Bearbeitung war der kleinste Theil seines Wissens, denn er hat die ganze künstlerisch-gelehrte Bildung seiner Zeit, soweit sie sich mit der kirchlichen Kunst berührt, zu vereinigen gestrebt. Vor allem war er Mathematiker, durch Wissen und Temperament. Allgemeingültige, unveränderliche Maafse und Verhältnisse in Natur und Kunst zu finden, war sein beherrschender Gedanke. Er hat die Schriften Albertis und Dürers[2]) gekannt, und nennt als Bahnbrecher Bramante und Peruzzi, die Baumeister der Peterskirche. Die Proportionen hat er nach dem Nürnberger Meister studirt und ihre lehrreichen Wechsel bei den grofsen italienischen Bildhauern, vornehmlich aber bei den spanischen, von dem Burgunder Vigarni bis auf Berruguete und Becerra erforscht. Er hat, wie er rühmt, einen grofsen Theil seines Lebens an die Osteologie gewandt und sogar anatomischen Sektionen beigewohnt bei dem Salamantiner Professor Cosmé de Medina, aber er konnte seinen Abscheu nicht überwinden. Er begnügte sich mit dem Buche Juan de Valverdes, des spanischen Vesalius, zu dem Becerra die Zeichnungen gemacht hat (Rom 1554). Auch für den Kunstdruck hat er Platten in Blei gearbeitet und sein eigenes theoretisches Werk damit trefflich illustrirt; unter ihnen ist auch sein eigenes Bildnifs im Profil mit Brille. (S. Abbild. III.) Philipp II. ernannte ihn zum Münzwardein in Segovia; er liefs ihn 64 bronzene Reliquienbüsten für den Schatz des Escorial anfertigen. Noch im Jahre 1602 hat er, im Auftrag des Herzogs von Lerma, für die Kirche S. Pablo zu Valladolid, vier knieende Bronzestatuen des herzoglichen Paars und der Erzbischöfe von Toledo und Sevilla aus derselben Familie unternommen, und jene beiden auch, nach Modellen Pompeo Leoni's gegossen. Die zahlreichen Statuetten und Reliefs seiner Custodien geben einen Maafsstab für seine bildhauerische Ader. Plon in seinem Buche über die Leoni hat in dem Enkel des deutschen Meisters unsere bekannte Erbsünde der ‚Schwerfälligkeit' erspäht;[3]) eher dürfte man in der umfassenden Gründlichkeit seiner Bildung, die sich mit technischer Virtuosität nicht begnügt, eine deutsche Mitgift finden.

Er zählte kaum fünfundzwanzig, als ihm das Kapitel von Avila die Custodie übertrug, mit der er von 1564 bis 1571 beschäftigt war. Sie ist sechs Fufs hoch und besteht aus sechs Theilen, in denen Sechseck und Kreisform alterniren. Durch Fülle und Wechsel der Motive, Formenadel und Harmonie ist sie wohl seine glücklichste Eingebung. Das Hauptwerk aber war die Custodie von Sevilla, die zwölf Fufs Höhe mifst und jetzt 2174 Mark Silber wiegt. Er errang diesen Auftrag gegen einen ansehnlichen Wettbewerb. Er hat sie selbst beschrieben in einer kleinen Schrift, die nur in einem Exemplare erhalten ist.[4]) Diese Beschreibung ist werthvoll, besonders für das Verständnifs des Bilderschmucks, der im XVII. Jahrh. in verkehrter Weise verändert und durch geringwerthige Zusätze entstellt wurde. Unsere Abbildung (IV), nach dem Originalstich des Meisters hergestellt, gibt die ursprüngliche Gestalt wieder. — Von da an liefs man ihm keine Ruhe mehr; es folgten die Custodien von Burgos (1588, zerstört) Valladolid (1590), Osma und S. Martin in Madrid. Ihm stand als Gehülfe zur Seite Lesmes Fernandez del Moral, der Gemahl seiner Tochter Doña Germana de Arfe.

Joan hat zwei Bücher hinterlassen, eines über die Kenntnifs der Feinheitgrade der Edelmetalle und Edelsteine (»*Quilatador de la Plata, Oro, y Piedras.*« Valladolid 1572), das andere ist eine Art Grundlegung der Künste, »*De varia commensuracion para la Esculptura y Arquitectura*«, d. h. über die verschiedenen Proportionen in Bildhauerei und Baukunst. Die Summa der Lehre ist in Oktaven zusammengefafst, denen prosaische Ausführungen folgen. Es erschien zu Sevilla 1585 und war Don Pedro Giron, dem ersten Herzog von Osuna, gewidmet; wurde mehrmals wieder abgedruckt, im XVIII.

[2]) In dem Kapitel über die Verkürzungen (*escorzos*) nennt er als epochemachend *el milagroso ingenio de Durero.*

[3]) Menendez y Pelayo, der ihm seine germanische Abkunft natürlich noch weniger vergeben kann, bemüht sich ihn mit spöttelnder Geringschätzung zu behandeln, verweilt des Breiteren auf der unpoetischen Sprache seiner Oktaven u. dergl., in seiner »*Historia de las ideas estéticas en España*« Tom. II, 2, 567 f. Madrid 1884.

[4]) Abgedruckt in Cean Bermudez »*Diccionario*«, Artikel „Arphe"; vollständig zuerst in »*El Arte en España*« Tom. III, 171—196. Madrid 1865.

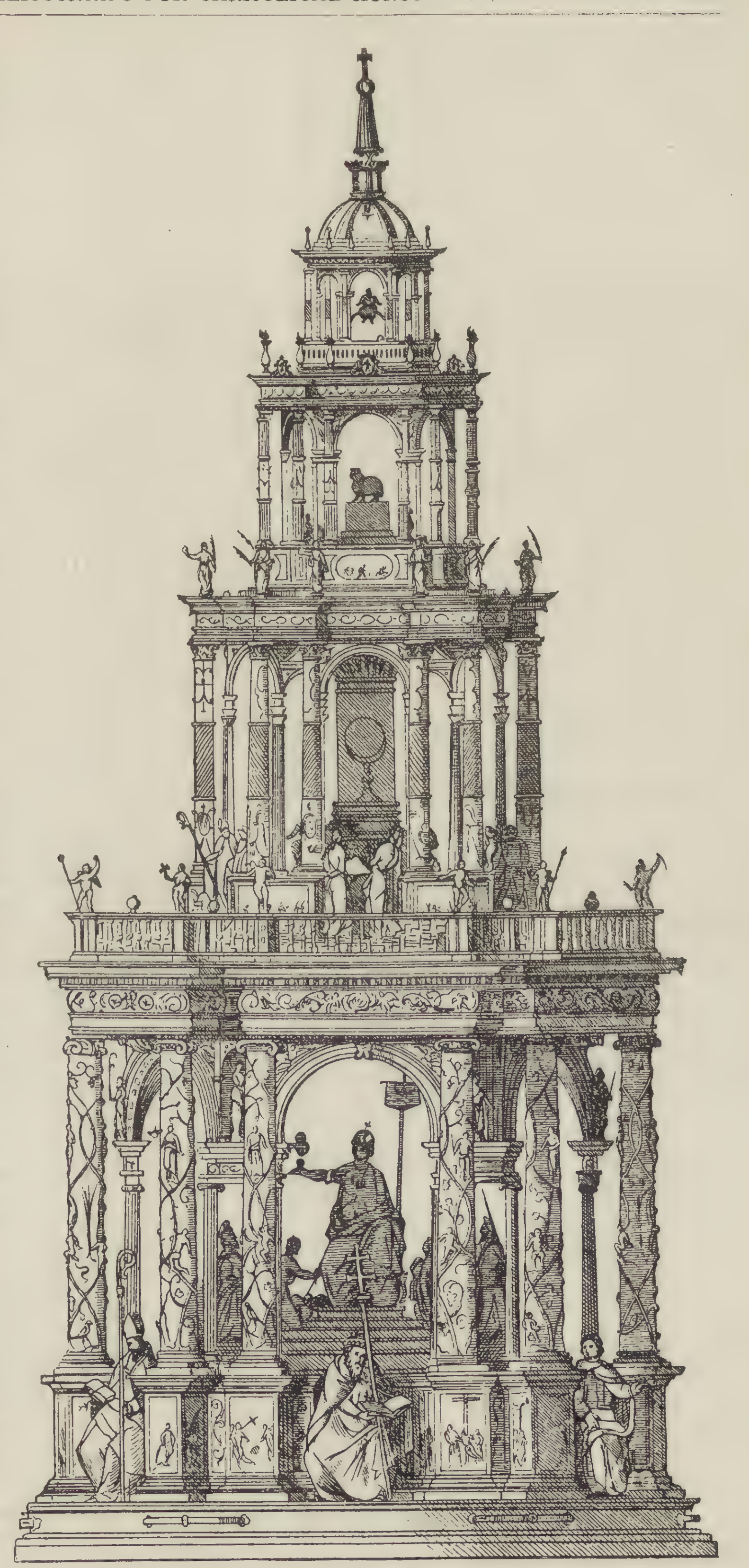
Jahrh. auch in moderner Verunstaltung herausgegeben, jetzt ist es sehr selten; auf deutschen Bibliotheken hat der Verfasser kein Exemplar gefunden.

Im vierten Buche behandelt er auch das Kirchengeräth *(piezas de iglesia)* und sein vornehmstes Stück, die Custodie.

Custodia es templo rico, fabricado
Para triunfo de Christo verdadero,
Donde se muestra en pan transsubstanciado,
En que esta Dios, y Hombre todo entero:
Del gran Sancta Sanctorum fabricado,
Que Beseleel, Artifice tan vero,
Escogido por Dios para este efecto
Fabricó, dandole él el intelecto.[5])

Es soll von unten nach oben die jonische, korinthische und die Kompositordnung befolgt werden, stets im Anschlufs an die Spuren der Alten; die dorische aber bleibt ausgeschlossen, weil sie sich wegen ihrer Schmucklosigkeit für Silberarbeiten nicht eignet. Für die verschiedenen ‚Körper' oder Kapellen kann man das Viereck, das Sechseck und den Kreis anwenden, oder man wechsle ab mit Kreis und Sechseck, vielleicht auch mit Quadrat und Octogon.

[5]) Custodia ist ein Prachttempel, errichtet für den Triumphzug des wahren Christus, wie er sich offenbart in dem verwandelten Brod, in dem er ganz Gott und Mensch ist, erbaut nach dem grofsen Sanctum Sanctorum, das Bezaleel, der echte Künstler, erwählt von Gott zu diesem Zwecke erbaute, indem Er ihm den Verstand gab.



Abbild. IV. Die Custodia von Sevilla.

In die unterste Kapelle kommen Gruppen biblischer Geschichten zu stehen, die Anspielungen auf das Sakrament enthalten, ‚Hieroglyphen', in die zweite das ‚Reliquiar" (die Monstranz), in die dritte die Advocation der Kirche, in die vierte der Patron des Orts.

Die von der Renaissance eingeführte Form der Custodie gab nicht nur Anlafs, die Kenntnifs der klassischen Ordnungen zu zeigen. Ein Ganzes, von dem doch jeder Theil so durchgebildet war, dafs er als eigenes Kunstgebilde hätte bestehen können, konnte nur nach der Proportionslehre mit Erfolg konstruirt werden. Die Schönheit der Custodie Arphes beruht auf den einfachen Zahlenverhältnissen, die er ausgerechnet hatte. In der von Sevilla sieht man eine Aufthürmung von vier Tempeln; indem er die altüberlieferte Idee des pyramidalen Thurmes mit den Verhältnissen der klassischen Ordnungen zu vereinigen hat, ergiebt sich als passendste Formel der stufenweisen Verjüngung der Tempel $^2/_5$; d. h. jeder Tempel hat die Breite und Höhe von $^3/_5$ des unteren.

Die phantastischen, kleinlichen und zum Theil profanen Zierathen des plateresken Stils, deren Verbreitung in Spanien er auf niederländische und französische Kupferstiche zurückführt, sind ausgeschieden, nach den Grundsätzen des klassischen (oder konventionellen) Purismus des Cinquecento, aber das Schicksal vieler Werke dieser doktrinären Zeit, Kahlheit, ist doch glücklich vermieden. Bei herrschendem Ebenmaafs ist in den vier Tempeln ein durchgeführter, ebenso feiner wie findiger Wechsel beobachtet. Auch das figürliche Ornament fehlt nicht ganz. Die Säulenschäfte des ersten Tempels z. B. sind von Weinreben umwunden, in denen sich Kinder wiegen.

In der Custodie von Avila war das System noch mit Anklängen an frühere Werke durchgeführt. Die viersäuligen Eckkapellen im ersten Geschofs mit ihren Obelisken erinnerten noch an die gothischen Fialen. Dagegen sind die einzelnen Tempel einfache Ringe von Säulen oder Arkaden; der Haupttempel ist ein reines zwölfsäuliges Monopteron, und dies war die eigentliche Musterform, denn die Custodie kann nicht offen und durchsichtig genug sein. In Sevilla ist der Ring verdoppelt, ein Kern, von Arkadengruppen, zum Theil nach Art des ‚venezianischen Fensters', durchbrochen, ist umgeben von einer Säulenstellung, wie die Halle eines Peristyls. — Diese Säulenhalle umschliefst dann noch ein dritter Ring von Statuetten.

In dem ersten Tempel stand eine Figur des Glaubens, mit Kelch und Labarum, die im Jahre 1668 auf die Spitze des Ganzen gesetzt wurde; der zweite war bestimmt für die Monstranz, umgeben von den vier Evangelisten; im dritten sah man das Lamm der Offenbarung auf dem Throne, oder die triumphirende Kirche; im letzten auf einem Regenbogen die hl. Dreifaltigkeit. — Seine letzte Arbeit scheint jene Bronzestatue des Kardinals Erzbischofs von Toledo, D. Bernardo de Sandoval y Roxas gewesen zu sein, die er, nach den vom Conde de Viñaza in seinen »*Adiciones*« kürzlich mitgetheilten Aktenstücken, auch selbt ganz in Wachs modellirt hatte. Sie steht in der Colegiata zu Lerma.

* * *

Einer der merkwürdigsten Abschnitte des Buches »*De Varia commensuracion*« ist der, wo sich Arphe über die geschichtlichen Wandlungen der Baukunst und ihres Stils *(obra)* ausspricht, — die erste Kundgebung dieser Art aus der Feder eines Spaniers. Sie ist das Leitmotiv geworden für Alles was über diesen Punkt bis tief in unser Jahrhundert dort gelehrt worden ist.

Er erzählt zuerst von den dortigen Bauten der römischen Kaiserzeit, die er auf seinen Reisen noch aufrecht gesehen, und fährt dann fort: Die Barbaren kamen, zerstörten alles und setzten ihre Weise an die Stelle. Unter *Obra barbara*[6]) versteht er natürlich den gothischen Stil, obwohl er dies Wort auch kennt; er nennt ihn im Allgemeinen *obra moderna*, bestimmter *maçoneria*, d. h. Steinmetzenarbeit, oder *cresteria*, von *cresta*, Hahnenkamm; womit man die bekrönenden, säumenden und einrahmenden Zierformen, Nasen, Krabben u. a. meinte, die aus geometrischen Motiven gebildet sind.

„In dieser barbarischen oder modernen Art sind viele neuere Tempel ausgeführt, die, obwohl in Arbeit und Ordnung nicht kunstgerecht, doch fest bestehen, sehr wirkungsvoll in ihrer Art und mit feinen und gefälligen Ornamenten verziert sind.[7]) Dieses Stils bedienten sich dann auch

---

[6]) Menendez y Pelayo a. a. O. macht daraus, er habe die Custodien seines Grofsvaters *obras barbaras* genannt!

[7]) *Los quales [Templos] se nos muestran hasta hoy dia*
Firmes, y de montea muy vistosos,
Con ornatos sútiles, y graciosos.

die Goldschmiede, seine Vorschriften mit Eifer befolgend, und zur Vollkommenheit hat ihn gebracht mein Grofsvater, den ich (sagt er vorsichtig) nicht loben will, weil ihn die Werke, so er in ganz Spanien geschaffen, hinreichend loben. Bramante, Bald. Perucio und Leon Battista (Alberti) stellten den antiken Stil (*obra antigua*) wieder her. Vom Osten (*Levante*) brachten ihn zu uns Diego de Siloe und Covarrúbias, aber in einer etwas gemischten Art und mit willkürlichen Vorschriften, denn sie konnten das Moderne nicht ganz vergessen. In diesem Stil arbeitete mein Vater Antonio und Juan Alvarez aus Salamanca, der im Dienst des österreichischen Carlos den gröfsten Theil seines Lebens verbrachte, Alonso Becerril, Juan Ruiz von Cordoba und Juan de Orna in Burgos. Diese also begannen den Gold- und Silberarbeiten für den Gottesdienst eine vernünftige Gestalt zu geben." Auf diese folgt der streng klassische Stil, als dessen Hauptmeister, der Alles was Griechen und Römer gemacht, übertroffen hat, Juan Bautista de Toledo, der Erbauer des Escorial, und sein Nachfolger Herrera hoch gepriesen werden.

Diese kunstgeschichtliche Skizze aus dem Munde eines der Meister der spanischen Renaissance ist lehrreich. Zuerst scheint sein Urtheil über die mittelalterlichen Stile ganz nach dem Herzen der Italiener des XVI. Jahrh. Genauer besehen aber wagt sich doch neben dem von diesen suggerirten Urtheil der Schule, noch ein anderes Urtheil des künstlerischen Gefühls hervor, wenn auch etwas kleinlaut. Die Schule, die nur gewissen, der Antike entlehnten, an sich unübertrefflich schönen Formen und Gliedern, und den willkürlich abstrahirten oder aus den alten Theoretikern gezogenen Maafsverhältnissen den Namen ‚Kunst' zugesteht, mufste jene Werke barbarisch nennen. Aber wenn Arphe ihnen dann feste Dauer (was doch soviel bedeute, wie kunstgerechte Konstruktion), sehr imposanten Aufrifs (was sie zu Werken der höheren Kunst macht) sowie graziöse und subtile Verzierungen (das Tüpfelchen auf dem i) zugesteht, was für Merkmale schöner Architektur fehlen denn dieser *obra barbara*? — Er tadelt die Meister des plateresken Stils, deren Werke noch unter seinen Augen entstanden waren, weil sie das Moderne nicht ganz vergessen konnten. Aber wenn sie die aus Italien importirte Form dem nationalen Geschmack anpafsten, also auf eignes Denken und Fühlen nicht verzichten wollten, kennzeichnen sie sich dadurch nicht gerade als echte Künstler?

Ein belesenes, skeptisches, nachahmendes Geschlecht sieht hier herab auf eine ungelehrte aber schöpferische Zeit, deren Unterfangen, sich auf eigene Füfse zu stellen, um kühn den Pfad des Erfindens zu beschreiten, ihnen erschien wie ein Sprung ins Dunkel mittelalterlicher Unwissenheit, auf die sie mit dem Dünkel ihrer künstlichen Lichter herabsahen.

Bonn. Carl Justi.

Trierer Bilderhandschrift vom Anfang des XII. Jahrh. mit Künstlerinschrift.



nter den zahlreichen für die Kunstgeschichte und Liturgie wichtigen Handschriften der Trierer Stadtbibliothek möchte ich die Aufmerksamkeit auf eine Handschrift lenken, die wegen einer merkwürdigen bisher unbekannten Künstlerinschrift volles Interesse verdient. Es ist Ms. 261 (Keuffer »Verzeichniss etc.« III, S. 55) Homiliarius Pauli Diaconi, Minuskel saec. XII ineunt. Der Kodex enthält eine Anzahl von blaugrundigen grüneingefafsten Initialen mit figürlichem und ornamentalem Schmuck in Federzeichnung; die Farben sind ziemlich hell. Die figürlichen Darstellungen, stets in Verbindung mit Initialen, stehen im engsten Zusammenhange mit dem Texte oder dem Verfasser der Homilie (vgl. Keuffer a. a. O.). Im Folgenden erwähne ich nur die bemerkenswertheren Initialen, besonders die mit figürlichem Schmucke. Fol. 2b ist in dem typischen, gerundeten Є der romanischen Zeit der Einzug Christi in Jerusalem dargestellt. Der Erlöser sitzt auf der Eselin; das Lokal bezeichnen zwei Palmen. Der Habitus Christi[1]) hat eine grofse Aehnlichkeit mit der Figur des hl. Pelagia in der Zwiefaltener Handschrift (abgeb. Janitschek »Deutsche Malerei« S. 118). — Fol. 3 findet sich die Initiale J, charakterisirt durch eine aufrecht dastehende Christusfigur neben dem Texte (Matthäus). — Fol. 19. Text nach Lucas. Die Initiale A birgt einen Stier mit einem Spruch-

[1]) Christus ist in der Handschrift stets bärtig dargestellt.

band zwischen den Füfsen. — Fol. 27. Sermo Leonis pape de nativitate domini. Initiale S mit einem nach rückwärts sich umschauenden Löwen, dessen Schwanz in stilisirter Pflanzenranke endet, welche ebenso durch den Rachen herauskommt. — Fol. 32 enthält die Verkündigung durch die Hirten; sie tragen den Stab und haben die linke Hand erhoben. — Fol. 34. Initiale J: ein stehender Adler mit Spruchband: *„In initio erat verbum“* — Omelia Bede: *Quia* etc. In dem Rund der Initiale Q befindet sich ein Brustbild Christi; er hat drei Finger der rechten Hand erhoben. — Fol. 60. Initiale S, auf deren Rand die drei Könige gestellt sind. Sie zeigen zum Theil dieselbe Bewegung der Hände wie die Hirten; bei den hl. drei Königen findet sich schon die Altersunterscheidung, aber noch kein nationaler Unterschied. Alle drei tragen Kronen und Mäntel. Der älteste am weitesten links stehende hält eine Kugel; der mittlere deutet auf den Stern links oben; in dem aufgerafften Mantel hält er das Weihrauchgefäfs. Der dritte hält ebenso in der linken Hand das Gefäfs, die rechte Hand ist zum Zeichen der Verwunderung in Brusthöhe ausgebreitet. — Fol. 81. Initiale S, in deren unteren Theil die Aufopferung im Tempel. Ferner: Dominica III in Quadragesima secundum Lucam. — Media ven. Bed. Presbti. de eadem latione etc. Initiale O, in deren Rund die Heilung des Besessenen eingelassen ist. Bis zur Hüfthöhe ist derselbe sichtbar, er scheint Hosen zu tragen. Bis auf den Leib herab ist das Hemd offen, das er mit beiden Händen noch mehr auseinanderreifsen will. Das wilde, verstörte, mit kurzem struppigen Spitzbart und sich aufsträubendem Haar versehene Haupt wendet sich schroff nach links, wo die Hand Christi mit erhobenem Zeige- und Mittelfinger hereinragt. Vortrefflich gelungen ist die Charakterisirung des Besessenen. Der Besessene im »Codex Egberti« trägt ein grauweifses Gewand (vgl. die Publikation von Kraus Tafel XXVII, Text S. 21), während der »Echternacher Codex« in Gotha ihn durch „die gewöhnliche Tracht der niedrigen Leute des X. Jahrh. in Deutschland kennzeichnet: ockerfarbnen Rock, kirschrothe Hosen und sepiabraune Stiefel“ (Lamprecht »Bonner Jahrb.« Bd. LXX S. 98; Tafel II, wo auch die Darstellung des Wahnsinnigen aus dem »Codex Egberti« zum Vergleiche abgebildet ist). Der »Hortus deliciarum« gibt dem Besessenen ebenfalls mangelhafte Kleidung, blos Hosen, und die »Sachsenspiegel« charakterisiren ihn durch verstörtes Gesicht und umgehangenen Tand und Schellen (Lamprecht »Repertorium f. Kunstw.« VII S. 409). — Lucas 16. Initiale M: In dem einen Zwischenraume (links) sitzt der bärtige gelbnimbirte Erlöser auf Steinen mit dem Buche in der linken Hand, die auf dem Knie aufliegt; die rechte Hand und der Kopf wenden sich nach zwei Jünger (braun- und weifshaarig) im andern Zwischenraum, die eilig nach links gehen. — Christus und der ungläubige Thomas. Letzterer fühlt, rasch heraneilend, auf die Brustwunde Christi, der mit der erhobenen rechten Hand eine beschriebene Rolle hält. — Christus in Initiale P: Brustbild en face mit Buchrolle. — Initiale S: an der Längenwindung des Initials sitzt Christus auf einem Thronsessel mit geöffnetem, beschriebenem Buche. Auf ihn zu geht von links ein Jude (Hut!) mit Schriftband: *(„Rabi scimus quia adeo venisti magister“)* in der linken Hand. — Christus in Initiale A: Brustbild mit Schriftband: *„Ego sum pastor bonus“* etc. Initiale Q: Christus in dem Rund. Vor ihm zu Füfsen liegt, den Schwanz des Q bildend, ein Mönch mit ausgebreiteten Händen. Auf seiner Brust steht: *„Engilbertus pictor et scriptor“*. Diese Inschrift ist wieder ein Beweis dafür, das auch schon im früheren Mittelalter Schreiber und Maler nicht identisch waren, da es unser Engilbertus für nöthig fand, seine doppelte Thätigkeit besonders zu betonen. — Initiale Q mit der Ausgiefsung des hl. Geistes. Die Hand Gottes von oben; unten sitzen die Apostel, zum Theil prachtvolle Gestalten, besonders Petrus in der Mitte hat einen herrlichen römischen Rhetorenkopf. — Ferner finden sich noch zahlreiche schöne Initialen mit Pflanzen- und Thiermotiven, Drachen, ein Männchen machender Wolf, den leicht stilisirten Schwanz zwischen die Hinterfüfse geklemmt als Initiale J; ferner ein Löwe in ähnlicher Stellung mit stilisirter Zunge, ein Panther, der sich in den Hals beifst u. s. w. Der Codex ist, wie Keuffer sagt, „ein reich und sinnig geschmückter Vertreter des Weihnachtscyclus“. Keuffer hat ebenfalls mit Recht die Verwandtschaft unserer Miniaturen mit den Medaillons im »liber aureus« von Prüm hervorgehoben. Nach Stil und Dekoration gehört unser Codex wohl einem Trierer Scriptorium an.

Nürnberg. Edmund Braun.

Bücherschau.

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blüthezeit französischer Plastik von Dr. Wilhelm Vöge. Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. Strafsburg 1894, Verlag von J. H. Ed. Heitz. (Preis 14 Mk.)

Die glänzendsten, aber noch wenig geklärten Abtheilungen der mittelalterlichen Kunstgeschichte hat der ebenso gründliche wie feinsinnige Forscher sich als besonderes Arbeitsfeld ausgesucht. Konnte schon sein Werk: »Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends« als eine sehr gediegene, inhaltreiche Studie bezeichnet werden (vergl. diese Zeitschrift Bd. V, Sp. 190), dann erscheint das vorliegende Buch als eine noch viel reifere Frucht. Es bewegt sich nur auf französischem Boden, beschäftigt sich nur mit erhabenen Schöpfungen französischen Geistes, die trotz ihrer Bedeutung und trotz der grofsen Anzahl französischer Archäologen eine intensive Beleuchtung noch nicht erfahren haben. Und diese Prüfung ist eine so eingehende und konsequente, eine so vielseitige und objektive, eine so anschauliche und überzeugende, dafs dem Ergebnisse das Zeugnifs ganz neuer mafsgebender Gesichtspunkte für den Ursprung und die Entwickelung der französischen Plastik des XI. und namentlich des XII. Jahrh. ausgestellt werden darf und mufs. Zuerst hatte sich mit ihr in seiner genialen, bestechenden Art Viollet-le-Duc beschäftigt; aber wie seine Anschauungen über die Genesis der gothischen Baukunst von seinen Landsleuten vielfach beanstandet wurden und werden, so gelingt es hier dem Fremdling auch in Bezug auf die Frage nach den Wurzeln der gothischen Statuarik den Meister zu berichtigen durch den Beweis, dafs dieselben in Chartres zu suchen sind, wo also nicht eine alte Periode schliefst, sondern eine neue beginnt. Dieses ganze Beweisverfahren aber ist ein durchaus genetisches; an den Figuren selber insipirirt sich der Verfasser und in ihre Beziehungen zu einander, vielmehr in ihre Entwickelung auseinander führt er den Leser ein auf demselben Wege, auf welchem es selbst allmählich seine Ueberzeugung gewonnen hat. Die romanische Plastik der Provence, nicht der Languedoc und der Bourgogne stellt sich als die Wiege der Schule von Chartres, der Königin des ganzen Bereiches heraus, die bald ihren Einflufs nach Norden geltend macht, wohin vereinzelt auch Toulouse und Moissac ihre Schüler entsandt hatten. St. Trophime in Arles, der Hauptstätte des antiken Kunstschaffens, liefert die Vorbilder. Deshalb ist auch unter dem reichen Abbildungsmaterial Arles ganz besonders vertreten und die vergleichenden Gesichtspunkte werden überall vom Verfasser hervorgehoben und historisch begründet. Chartres verarbeitet diese Elemente in wunderbarer, überaus frischer und selbstständiger Weise, sie in den unmittelbaren Dienst der Architektur stellend und dadurch die innige Verschmelzung des Schmuckes mit dem Bauwerk, also den eigentlichen monumentalen Stil schaffend. Wie dieser Stil seine Missionsreise nach Nord- und Mittelfrankreich unternimmt, entwickelt der Verfasser im zweiten Theile, welcher den Uebergangsstil in seiner ganzen Gröfse zeigt. Nach einzelnen Meistern weifs er bereits an den verschiedenen Kathedralen die Werke zu ordnen und wie er dem Einflufs des Hauptmeisters von Chartres nachgeht, so gelingt es ihm auch, den des zweiten Meisters zu verfolgen und daneben den „Meister der beiden Madonnen" und den „Meister von Corbeil" als zwei bedeutende selbstständige Künstler festzustellen und in ihren Werken zu verherrlichen.

Neben allen stilistischen Erwägungen und historischen Begründungen kommen auch die ikonographischen Analysen nicht zu kurz, die als die starke Seite des Verfassers längst bekannt sind. Und ein eigenes, sehr lehrreiches Kapitel ist der Technik gewidmet in ihrem Zusammenhange mit dem Stil, vielmehr noch in ihrem Einflufs auf denselben, ein weiteres dem Nachweis, dafs schon im XI. Jahrh. die Laienkünstler in den Vordergrund traten; daher auch an den Kathedralen, nicht an den Klöstern von dieser Zeit an die Kunst ihre höchsten Triumphe feiert. Zu diesen und manchen anderen Ergebnissen hat der Verfasser sich selber die Pfade gesucht, und gerne läfst man sich von ihm führen, weil seine Beweisführung so klar und durchsichtig, so elegant und vornehm ist. Und hierbei freut man sich der Jugend des Verfassers. Was ist von ihm nach diesem glänzenden Vorspiel nicht noch zu erwarten auf dem weiten Gebiete der Erforschung der Plastik, namentlich auch der deutschen, auf dem Bode erst die ersten Schritte gethan hat!

Schnütgen.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. I. Band. 2. Heft: Die Skulpturen des Strafsburger Münsters. I. Theil. Die älteren Skulpturen bis 1789 von Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. — 3. Heft. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter von Dr. Rudolf Kautzsch. — Strafsburg 1894, Verlag von J. H. Ed. Heitz.

Dem ersten (in dieser Zeitschrift Bd. VI, Sp. 315 besprochenen) Hefte sind die beiden vorliegenden schnell gefolgt, die sich beide nicht als abgeschlossene, sondern nur als partielle Arbeiten, daher mit Recht als „Studien" einführen.

Mit dem eigentlich erst durch Kraus eingehender behandelten ebenso mannigfaltigen wie umfassenden Skulpturenschmuck des Strafsburger Münsters beschäftigt sich das Werkchen von Meyer-Altona, dessen Werth vornehmlich in der Zusammenstellung des gesammten Bildwerkes bis 1789 besteht, dem das weitere bis in die Gegenwart sich besser sofort angeschlossen hätte, als dafs es ihm später mit der ikonographischen Prüfung folgen soll, die man ebenfalls am liebsten gleich jetzt an der Hand der durchaus korrekten, aber nicht recht übersichtlich geordneten Abbildungen vorgenommen haben würde. — Nur die Aufsenskulpturen des Münsters zählt der Verfasser auf, aber nicht blofs die erhaltenen, sondern auch die zerstörten, insoweit sie sich feststellen lassen. Den selbstständigen

Gebilden ist das I. Kapitel gewidmet, welches mit einer Uebersicht über alle nachgewiesenen Bildwerke schliefst, während das II. Kapitel die noch zahlreicheren ornamentalen Skulpturen, wie Reliefs, Kapitäle, Wasserspeier, Konsolen etc. aufführt, eine sehr mühsame und verdienstliche Zusammenstellung, deren Früchte erst in der Fortsetzung zur Reife kommen werden.

Was sich dem Herrn Dr. Kautzsch bei seinen mit besonderer Vorliebe gepflegten Studien der spätmittelalterlichen Bilderhandschriften an mehr allgemeinen Beobachtungen ergeben hat, theilt er in dem vorliegenden, recht anregend geschriebenen und durch seine Resultate recht belehrenden Büchlein mit, welches daher als eine Art von Vorstudie für die Beurtheilung der mittelalterlichen Buchmalerei erscheint, deren die Natur wenig berücksichtigende, weil mehr typische und konventionelle Art eine trotz ihrer Auffälligkeit bisher noch nicht genügend erklärte Eigenthümlichkeit ist. Worauf es den mittelalterlichen Handschriftenillustrationen ankam und inwieweit in der Frühzeit bei ihnen von „Realismus" die Rede sein kann, führt der Verfasser im I. Kapitel aus, um dann je ein eigenes Kapitel den Anfängen des physiognomischen Ausdruckes in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. ein weiteres den Fortschritten während der zweiten Hälfte desselben zu widmen. Den vollständigen Bruch mit dem bis dahin herrschenden System in der Handschriftenillustration des XV. Jahrh. behandelt ebenfalls an der Hand charakteristischer und hervorragender Exemplare das IV. Kapitel. Die Umstände, unter welchen die Bilderhandschriften im XV. Jahrh. entstanden, werden im V. Kapitel beleuchtet, welches namentlich die Werkstättenfrage erörtert, und damit ist der Uebergang gewonnen von dem geschriebenen zu dem gedruckten Buch, von der Federzeichnung zum Bilddruck, die sich noch eine Zeit lang nebeneinander behaupten, dann aber derart ineinander übergehen, dafs aus den Kreisen der älteren Bilderverfertiger die Bilddrucker herauswachsen. Was im Anschlusse daran der Verfasser über den Holzschnitt und Kupferstich, ihre Verwendung als Einzelblätter und als Illustrationen ausführt, ist höchst lehrreich wie das ganze Büchlein mit seinen vielen ebenso unbefangenen als gründlichen Untersuchungen und neuen Beobachtungen. S.

Geschichte der Pfarrkirche von Bozen. Mit einem kunstgeschichtlichen und einem archivalischen Anhange von Al. Spornberger. Bozen 1894, Verlag von A. Auer & Comp. (Preis Mk. 1,50).

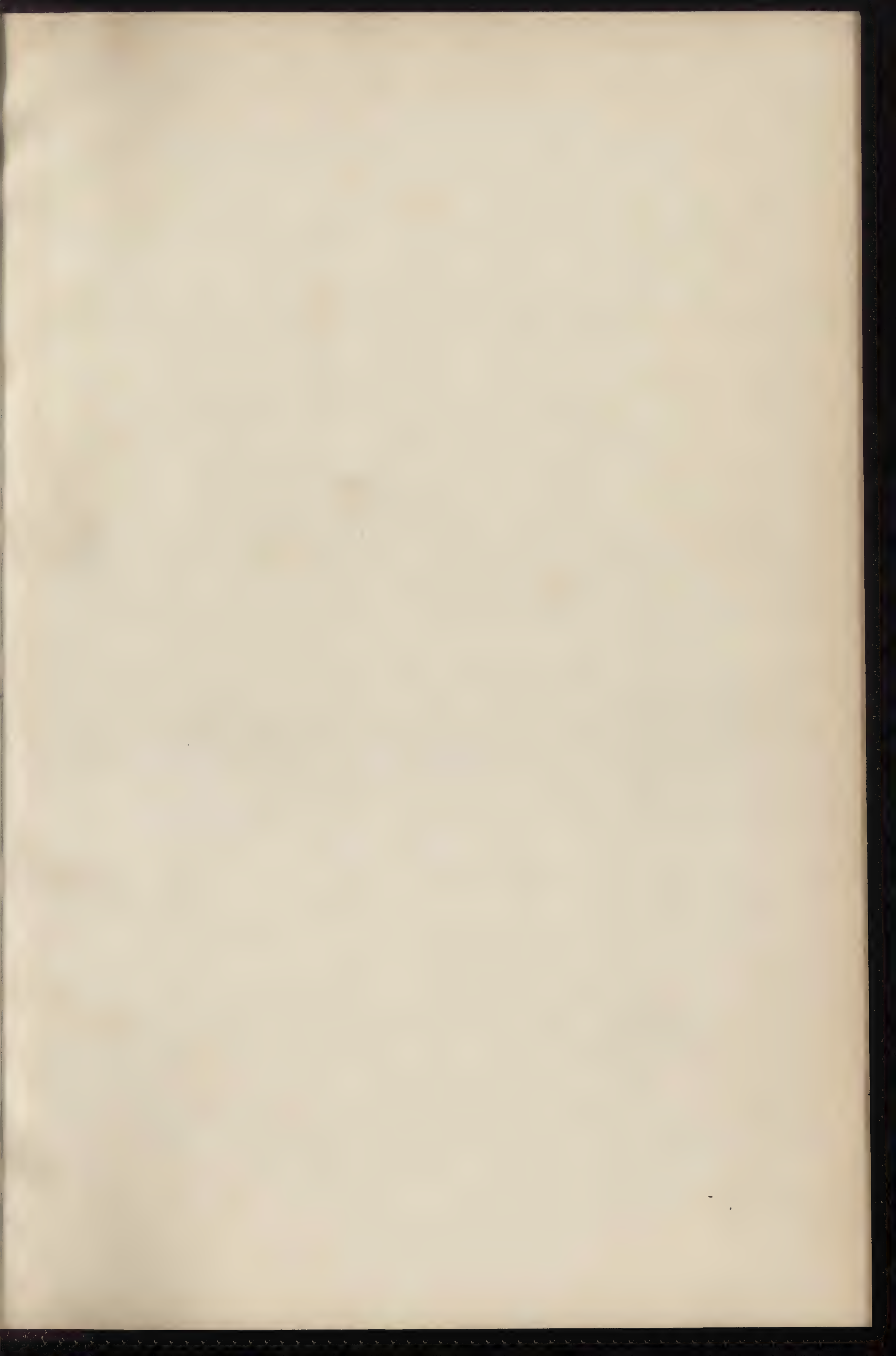
Seine unfreiwillige (durch Kränklichkeit verursachte) Mufse benutzt der talentvolle und fleifsige Priester zu kunsthistorischen Studien, als deren schöne Frucht die vorliegende Baugeschichte der durch ihre Chor- und Thurmanlage so reizenden und interessanten Bozener Pfarrkirche erscheint. Aus einer romanischen Basilika hat sich durch wiederholte Um- und Anbauten der jetzige imposante Bau entwickelt, der vorwiegend dem XV. Jahrh. angehört. Was in dieser Beziehung die Stilkritik verräth, weifs der Verfasser durch manche mühsam zusammengebrachte archivalische Notizen zu stützen, zu erläutern, zu ergänzen, und was er über die frühere Einrichtung der Kollegiatkirche, über die Benefizien u. s. w. an derselben mitzutheilen vermag, hat auch einen allgemeinen kunstgeschichtlichen Werth, wie durch verschiedene im „Anhang" erscheinende Künstlernamen der Zusammenhang mit andern Bauhütten nachgewiesen oder angedeutet wird. Möge es dem emsigen Forscher vergönnt sein, den zahlreichen Kunstdenkmälern seiner herrlichen Umgebung durch weitere archivalische Entdeckungen zu Hülfe kommen! G.

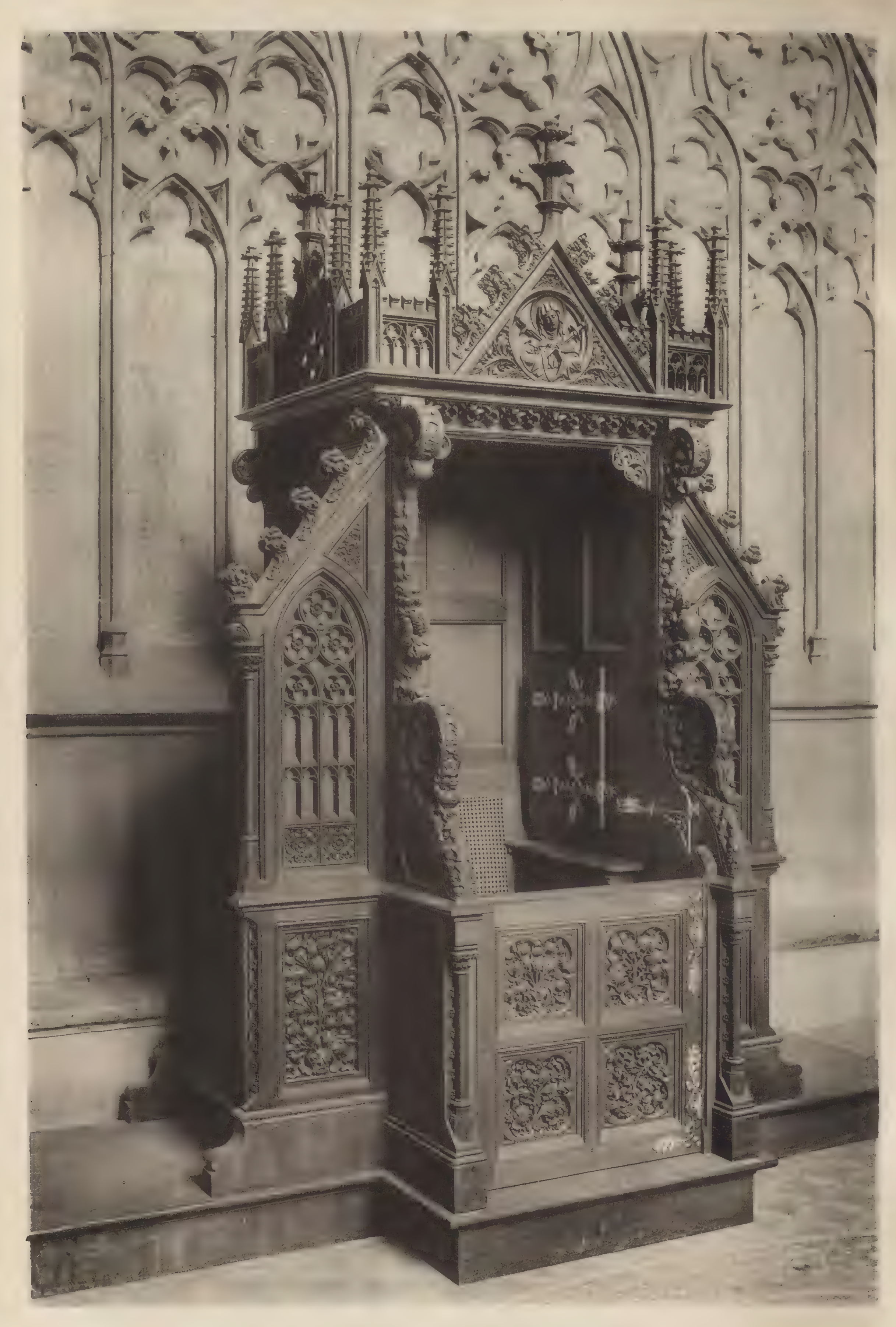
Führer durch die ehemalige Cisterzienserabtei Wettingen beim Thermalkurort Baden (Schweiz). Von Dr. Hans Lehmann. Mit 10 Tafeln nach photographischen Aufnahmen von D. O. Lindt, sowie Originalinitialen und Vignetten von Eugen Steimer. Aarau 1894, Druck von Emil Wirz.

Hochberühmt sind die dem Anfange des XVII. Jahrh. angehörigen reichgeschnitzten Chorstühle dieser Abteikirche und die Glasgemälde ihres Kreuzgangs, welche, ungefähr 200 an der Zahl, in einigen Exemplaren bis in die frühgothische Periode zurückreichen, zumeist aber der Früh- oder Spätrenaissance angehören, als hervorragende Erzeugnisse dieses in der Schweiz zu so hoher Blüthe gelangten Kunstzweiges. Bevor der Verfasser diese Kostbarkeiten im Einzelnen prüft, widmet er dem Cisterzienserorden im Allgemeinen, sodann der Geschichte der Abtei Wettingen, welche im Jahre 1841 dem aargauischen Klostersturm zum Opfer fiel und jetzt als Lehrerseminar dient, einige Blätter. Beim „Gang durch das Kloster" werden die Glasgemälde in vier chronologisch geordnete Gruppen nach einheitlichen Gesichtspunkten zusammengestellt und einzeln beschrieben, um, nach einer Erklärung der Kirche und ihrer Denkmäler, in der Uebersichtstabelle gemäfs der Reihenfolge ihrer gegenwärtigen Aufstellung, noch einmal aufgezählt zu werden. Bei allen diesen Beschreibungen bewährt sich der „Führer" als mit der Sache, die er behandelt, derart vertraut und verwachsen, dafs dem grofsen Werke über denselben Gegenstand, das er ankündigt, mit Spannung und Freude entgegengesehen werden darf. O.

Kunstbeiträge aus Steiermark. Blätter für Bau- und Kunstgewerbe. Herausgegeben von Karl Lacher. Frankfurt am Main 1893, Verlag von Heinrich Keller.

Von dieser Quartalschrift, deren I. Heft in dieser Zeitschrift (Bd. VI Sp. 255) besprochen wurde, liegt der I. Jahrgang vollendet vor. Er bringt auf 32 Tafeln Abbildungen von zumeist alten, aber auch von einigen neuen Gegenständen, die den verschiedensten kunstgewerblichen Gebieten angehören, der Sgraffito- und Stuckverzierung, der Stein-, Holz-, Fayence-Plastik, dem Bronzegufs und der Eisenschmiederei, der Stickerei und der Webetechnik. Da dieselben fast ausschliefslich steiermärkischen Ursprunges sind, so ist der Eindruck der vorzüglich ausgestatteten Hefte ein durchaus einheitlicher, und die dekorativen Vorzüge, die manchen Vorbildern in besonderem Maafse eigen sind, erhöhen noch deren Werth und verleihen ihnen weit über die Grenzen des Landes, dem sie entnommen sind, eine mustergültige Bedeutung. H.





Neuer gothischer Beichtstuhl im Kölner Dom.





Neuer gothischer Betstand im Kölner Dom

Abhandlungen.

Neuer gothischer Beichtstuhl im Kölner Dom.

Mit Lichtdruck (Tafel XII).

Theils im Chorumgang, theils in den Chorkapellen des Kölner Domes sind die zehn Beichtstühle aufgestellt, welche sämmtlich im letzten Jahrzehnt neu beschafft sind. Die Hälfte derselben ist sauber, aber schematisch ausgeführt nach einem von einem Architekten entworfenen Muster. Viel mehr Beachtung verdient das von einem andern Baumeister gezeichnete, gut gearbeitete Exemplar (der Sakristeithüre gegenüber), welches aber zu prätentiös in seinem Aufbau und etwas zu starr in seinen Einzelheiten ist. Recht bescheiden aber korrekt wie in der Konzeption so in der Durchführung sind zwei weitere Exemplare, die unmittelbaren Vorgänger der beiden erst im vorigen Jahre vom Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht gelieferten Muster, die wegen ihrer Vorzüge in Lichtdruckbildern hier vorgeführt und erklärt werden sollen. Sie sind an der Brüstungsmauer des südlichen Chorumgangs aufgestellt, und der in diesem Heft abgebildete nimmt dem Hochaltar zu die erste Stelle ein. Bei der Beschreibung desselben werden zunächst die Grundsätze skizzirt werden müssen, nach denen der Beichtstuhl im Allgemeinen zu gestalten ist, sodann die Eigenthümlichkeiten zu erörtern sein, welche hierbei der Kölner Dom verlangt, also die Stelle, für welche der Beichtstuhl bestimmt, und der Stil, in welchem er auszuführen ist.

Aus dem einfachen Sitze, dem steinernen Sessel, hat der Beichtstuhl sich entwickelt, und wesentlich ist er auch darüber im Mittelalter nicht hinausgegangen, selbst da nicht, wo er sich, wie in der Marienkirche zu Lübeck, in eine Art von Chorbank flüchtete. Die kastenartige Erweiterung, welche bald erfolgte, mag zunächst und zumeist aus praktischen Beweggründen entstanden sein, aber immer mehr entfernte sich der Beichtstuhl von seiner ursprünglichen Gestalt, deren Erinnerung nur der Name festhielt, und es ist die höchste Zeit, dafs dieser wieder zur Wahrheit, das Bufsmöbel wieder zum Sessel wird (etwa in der Art des Abtstuhles, der aus dem Altenberger Dom den Weg in das Berliner Kunstgewerbe-Museum gefunden hat), freilich mit den Schranken, welche der Pönitent dem Beichtvater wie dem Publikum gegenüber beanspruchen darf. Dafs dieser Sessel hinreichend geräumig, auch nach vorn nicht ohne Abschlufs und gegen neugierige Blicke nicht ungeschützt sei, verlangt die Rücksicht auf die so beschwerliche und diskrete Berufsarbeit, und dafs er von einem Baldachin überdacht sei, wird gewifs durch die höchste Richtergewalt, die hier ausgeübt wird, hinreichend begründet. Aber auf den Richter, auf den Stellvertreter Gottes, hat dieser Baldachin sich zu beschränken, nicht auf den Angeklagten sich auszudehnen, wenn dieser auch nur in der würdigen Rolle des Selbstanklägers erscheint.

Sollen die in Vorstehendem angedeuteten Erfordernisse in die Formensprache eines gothischen Holzmöbels übertragen werden, so wird es, falls nicht Sparsamkeitsrücksichten eine noch einfachere Lösung empfehlen, auf das konstruktive Gefüge eines baldachinbekrönten Sessels hinauskommen, der nach vorn mit Wangenstücken versehen ist, um die Ausladung der niedrigen Thüre zu vermitteln, nach der Seite aber mit Flügeln ausgestattet, um den Pönitenten zu verdecken. Die Gröfsenverhältnisse sollen im Allgemeinen von dem praktischen Bedürfnisse diktirt, einigermafsen aber auch der Stelle angepafst werden, für welche der Beichtstuhl bestimmt ist, und die wiederum auf seine Gestaltung im Grofsen wie im Kleinen mafsgebenden Einflufs zu üben hat.

Im vorliegenden Falle durften die schönen, noch mit Resten frühgothischer Gemälde geschmückten Maafswerkblenden der Hochchorbrüstung möglichst wenig verdeckt, daher auch das Banket nicht in den Beichtstuhl hineingezogen werden, und für ihn waren, so viel nur

irgend möglich, in Bezug auf Konstruktion und Ornament die Motive dem Chorgestühl zu entnehmen, welches, um die Mitte des XIV. Jahrh. entstanden und der Ornamentik des Domes durchaus angepafst, in stilistischer und technischer Hinsicht ein wahres Meisterwerk ist, dem keine andere Leistung dieser Zeit als ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann. Wer berufen sein soll, den Kölner Dom mit Möbeln auszustatten, mufs sich an seinen Chorstühlen inspirirt, mit ihrem fein profilirten Maafswerk, mit ihrem eigenartigen zart geschwungenen und doch so streng durchgeführten Pflanzenornament, mit ihrem ornamental behandelten und doch so elegant und fliefsend modellirten Figurenschmuck vertraut gemacht haben, der vollendet in sich doch nur dem Ganzen dienen will. Defswegen ist dieses Chorgestühl eine wahre Fundgrube für frühgothisches Ornament, zumal im Dienste der Holzplastik; für den Dom selber aber, für Alles, was zu seiner Ausstattung dienen soll, ist es der Kanon, der bis in die Einzelheiten zu befolgen ist. Daher haben auch Schneider und Mengelberg, als sie ihre Domthüren entwarfen, vornehmlich diesen Ornamentenschatz benutzt und gerade diesem Umstande ist die so befriedigende Lösung dieser schwierigen Aufgabe vornehmlich zuzuschreiben. Als ein grofser Mangel ist es darum zu bezeichnen, dafs aufserdem bei Neuanschaffungen im Dom bisher so wenig Rücksicht genommen ist auf diesen Schatz, dessen Echo man leider auch sonst vergebens in der Kölner Diözese sucht, deren Ideal er doch eigentlich sein müfste, so oft es sich um frühgothische Möbel handelt.

Um so wohlthuender berührt es, dafs Mengelberg für die Ausführung der beiden letzten Beichtstühle, deren der Dom noch bedurfte, diesem Vorbilde mit so viel Eifer, Verständnifs und Erfolg sich angeschlossen hat. Bevor dieses jedoch zunächst an dem hier abgebildeten Muster gezeigt wird, dürfte dasselbe in seiner Konstruktion und Gliederung einer kurzen Erklärung bedürfen.

Der eigentliche Stuhl besteht aus Rahmenwerk und Füllung, die zu einer Art von Kasten sich vereinigen. Die Wangen, welche seine vordere Ausladung und die Flügel, die seine seitliche Entwickelung bilden, bestehen in aus dem Vollen gearbeiteten Planken die zu einem Strebesystem sich vereinigen. Die Wangen geben den Seitenwänden, in die sie übergehen, den Halt, und in diese sind die Flügel eingenuthet, die an der Rückwand ihren gemäfsigten Widerhall finden. Vier dekorative Voluten erscheinen als die oberen Eckverstärkungen, zwischen denen der abschliefsende Sims eingespannt ist. Ueber ihm entwickelt sich in kräftigster Profilirung eine Kehle, die den Deckel trägt und aus der defswegen die einzelnen architektonischen Glieder herauswachsen: die Frontispizen und Fialen, die durch niedere Arkaturen verbunden, eine Art von Gehege bilden, der Baldachin, der einen in sich abgeschlossenen Deckel darstellt. Flach und doch emporstrebend, belastend und doch luftig, abschliefsend und doch in seinen Spitzen allmählich ausklingend, erfüllt er konstruktiv wie dekorativ vollkommen seinen Zweck und die auf feiner Empfindung beruhende Anordnung, dafs die steil ansteigenden krabbenverzierten Abschlüsse der Seitenflügel in dem Giebeldreieck der Mitte ihre Fortsetzung finden, wahrt dem Baldachin auch für das Auge seinen Zusammenhang mit dem Thron. So kommt Alles zusammen, um dem Ganzen den Vorzug aus der Bestimmung sich ergebender klarer Disposition, konsequenter Durchführung, kräftiger Gliederung, abgerundeter Erscheinung zu sichern.

In jeder Hinsicht entsprechen diesen konstruktiven Vorzügen die dekorativen, den Chorstühlen entnommenen Einzelheiten, die Säulchen mit den rosettengeschmückten Hohlkehlen, welche das Thürchen flankiren und die Flügel abschliefsen, das im Tiefschnitt energisch behandelte Eichen-, Epheu-, Wein- u. s. w. Blattwerk, welches in dichtem Gekräusel die Füllungen mit Einschlufs der Zwickel belebt, namentlich aber zeigen die davon überwucherten, überaus reich gegliederten und dadurch höchst lebendig gestalteten Wangen mit ihren zahlreich eingestreuten Bestien und Maskarons, bis zu welchem Maafse der Künstler die Eigenart der Chorstühle beherrscht und mit wie viel Hingebung er sich die durchaus freie und selbstständige Nachahmung derselben hat angelegen sein lassen. Das darf freilich nur derjenige wagen, der seiner Sache sicher ist und dessen Phantasie willig Stift und Meifsel folgen. Dem lebensvollen Blattschmuck entsprechen die strengen Maafswerkstränge wie die üppigen Krabben und aus demselben Formenkreise ist das Medaillon der schmerzhaften Mutter herausgewachsen, welches das Frontispiz belebt und zu bufsfertiger

Gesinnung anregen soll. Die wenigen und winzigen Stellen, welche der Bildhauer für metallischen Schmuck noch übrig gelassen, hat der Kunstschmied weise benutzt, und dafs auch ihm derselbe Formenkreis geläufig ist, beweisen die das Eichenblatt variirenden Thürgehänge und Klappenbeschläge, sowie der bewegliche Armleuchter, die theils versilbert, theils vergoldet sind.

Wenn aus der vorstehenden Beschreibung sich ergeben hat, dafs dieser Beichtstuhl seine Stelle in durchaus würdiger Weise ausfüllt, dann dürften auch die allgemeinen Gesichtspunkte nicht entgangen sein, die ihn in seiner Konstruktion als ein recht geeignetes Vorbild empfehlen. Wohl Alle stimmen darin überein, dafs es auf diesem Gebiete an mustergültigen Beispielen gebricht. Die Inventarien des Mittelalters kannten sie nicht und die neueste Zeit hat es zwar an Versuchen, sie in gothischen und selbst in romanischen Formen zu produziren, nicht fehlen lassen, aber keines von diesen sogenannten Mustern hat das Feld behauptet, so dafs die Verlegenheit immer gröfser wird. Den einen, und zwar den meisten, fehlt das Knochengerüst, die richtige Konstruktion, den andern, und zwar fast allen, der korrekte Schmuck; unpraktische Einrichtung charakterisirt diese, Mangel an Rücksicht auf die Stelle, die sie einnehmen, jene; all zu dürftig erscheinen die einen, geradezu anmafsend die anderen, und die kolossalen Dimensionen, die manchen eigen sind, lassen sie als vollständige Einbauten erscheinen. Wo für dieselben Nischen ausgespart sind, empfehlen sich erst recht einfache Formen und wo die Beichtstühle reihenweise, in angemessenen Zwischenräumen, die Seitenschiffwände bedecken, kann es sehr rathsam sein, die Isolirtheit der einzelnen dadurch zu mildern, dafs eine in Füllungen gehaltene (mit einem Fries bekrönte) Wandtäfelung sie mit einander verbindet. Worauf es vor Allem ankommt, ist die richtige Konstruktion, das korrekte Gefüge und in dieser Beziehung darf das hier dem Original direkt nachgebildete Exemplar wohl empfohlen werden. Hinsichtlich der Ausstattung ist es ja der gröfsten Vereinfachung fähig, sogar vollständiger Verzicht auf alles Blattornament zulässig. Desto schärfer aber sind dann die Profile zu betonen, die natürlich den Anforderungen des spätgothischen Stils angepafst werden müssen, wenn diese von dem Stilcharakter der Kirche, um deren Ausstattung es sich handelt, gefordert wird.

Schnütgen.

Gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen in der zweiten Hälfte des VIII. und in der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts.



Für die Kenntnifs der Geschichte der römischen Kirchen während des I. Jahrtausends ist der oftmals dem Bibliothekar Anastasius zugeschriebene »Liber pontificalis« von höchstem Werthe. Duchesne hat in der neuesten Ausgabe (Paris 1886 und 1892) klar gezeigt, dafs die einzelnen Bestandtheile zu sehr verschiedenen Zeiten entstanden und darum auch verschiedenen Werth haben. Für die Zeit von der Erwählung des Papstes Zacharias X. (741) bis auf Nikolaus I. († 867) bietet uns nun dies Buch die werthvollsten kunstgeschichtlichen Angaben besonders über goldene und silberne Geräthe, über Teppiche und Vorhänge. Sie sind freilich schon sehr häufig besprochen worden, aber doch unseres Wissens nie in einer den Anforderungen unserer Zeit entsprechenden ausführlichen und systematischen Weise. Wir wollen darum hier unter Beschränkung auf textile Erzeugnisse die Angaben zusammenstellen und versuchen, ein anschauliches Bild des Reichthums der römischen Kirchen jener Zeit zu geben. Dabei wird sich nicht nur Gelegenheit bieten, viele schwierig zu verstehende Angaben des Papstbuches zu erklären, sondern auch für eine Reihe anderer kunsthistorischer Fragen neue Gesichtspunkte zu finden.

1. Ueber die Orte, an welchen Teppiche aufgehängt wurden, belehrt uns am klarsten der Bericht über die Erneuerung von S. Peter, nachdem die Sarazenen es 846 gänzlich ausgeraubt hatten. Leo IV. überwies der Basilika 3 Teppiche zum Verschlufs der Haupteingänge und 46 für das Mittelschiff. Da in letzterem auf jeder Seite die 22 Säulen 23 Bogen tragen, kommt auf jeden dieser Bogen ein an 2 *m* breiter und wohl eben so hoher Teppich. 10 Teppiche waren bestimmt, um vor der Confessio zwischen der doppelten Reihe von je

6 Säulen gehängt zu werden, 25 wurden rings um den Altar, 34 im Presbyterium und 18 für verschiedene andere Orte der Kirche verwendet. Die Zahl der Teppiche belief sich also auf 136.[1])

Noch freigebiger war Leo III. gewesen, denn ihm verdankte S. Peter für das Mittelschiff 65, für den Eingang zur Confessio 3 grofse, für das Presbyterium und den Altar 96, im Ganzen also 164 Teppiche.[2])

S. Paul erhielt von Gregor IV. 1 grofsen Teppich für den Triumphbogen, welcher das Mittelschiff vom Querschiff trennte, 1 für die Confessio, 16 für die äufsere und 5 für die innere Umhüllung des Altares, 4 zum Verschlufs des über dem Altar stehenden Baldachins, 24 für das Presbyterium und 40 für das auf ebensovielen Säulen ruhende Mittelschiff, im Ganzen also 91 Teppiche.[3])

Der Kirche Maria Maggiore schenkte Paschalis 8 reichere und 3 einfachere Altardecken, 42 Vorhänge für die Arkaden des Mittelschiffes, 26 reichere und 24 einfachere für das Presbyterium, 1 grofsen und 6 kleinere für die Apsis, ferner für den Triumphbogen 1 grofsen und 10 kleinere Teppiche, für den Eingang zum Altare 18, für das Hauptthor 1 grofsen, also im Ganzen 140 Teppiche und Vorhänge.[4]) Dazu kam nun aber noch der ganze Vorrath des früheren Bestandes, der jedenfalls manche kostbare Sachen enthielt. Aber nicht nur die grofsen Basiliken Roms waren so reich an Decken und Wandteppichen, auch die kleineren hatten deren sehr viele. So kaufte Paschalis für die von ihm erneuerte Kirche Maria in Domnica zur festtäglichen Ausschmückung 1 Teppich für die Hauptthür, 20 + 4 für die Arkaden des Mittelschiffes, 3 für den Eingang zum Presbyterium, 5 + 3 für den Balken vor dem Altare, 4 für die Umgebung des Altares selbst und 8 Altardecken, im Ganzen 48.[5])

Derselbe Papst erneuerte die Basilika der hl. Caecilia und überwies ihr 5 Altardecken, 4 Vorhänge für den Altar, 4 für den Reliquienschrank, worin das Haupt der hl. Märtyrerin aufbewahrt wurde, 2 für den Schrein, worin ihr Leib lag, dann 12 für das Presbyterium, 12 + 14 für die Bogen des Mittelschiffes, 1 für das Hauptthor und 36 andere für das Altarciborium, den Eingang zum Chore u. s. w., im Ganzen 90.[6])

Eine grofsartige Vertheilung kostbarer Stoffe fand unter Hadrian (772—795) statt; sandte er doch, um nur die wichtigeren der innerhalb weniger Jahre gemachten Schenkungen zu nennen, nach S. Peter 67, nach S. Paul 72, nach S. Maria Maggiore 44, nach S. Johann im Lateran 58, nach S. Laurentius vor den Mauern 87, in jede der 22 Titelkirchen je 20, in jede der 16 Diakonatskirchen je 6, in die Klosterkirche des hl. Pankratius 39 seidene für die Festtage bestimmte Altartücher, Teppiche und Vorhänge. Für die Wochentage erhielt jede Titelkirche 20 leinene Vorhänge. Man kann die Zahl der von diesem Papste angekauften und vergebenen Seidenstoffe auf mehr als 1000, ihre Gröfse auf mehr als 3000 *qm* ansetzen; denn wenn auch manche kleine Vorhänge nur etwa 1 bis 2 *qm* enthielten, müssen andere, besonders die für die Hauptthüre und den Triumphbogen bestimmten, 10 bis 20 erfordert haben.

Nicht nur die römischen Kirchen waren so reich an kostbaren Vorhängen; die Sitte, solche Vorhänge anzubringen, war allgemein und gewann keineswegs erst im VIII. Jahrh. eine solche Ausdehnung. Das erhellt aus der berühmten Charta Cornutiana[7]), dem im Jahre 471 verfafsten Stiftungsbriefe einer in der Nähe von Tivoli bei Rom gelegenen Dorfkirche. Der Stifter Flavius Valila, genannt Theodorius, überwies dieser Kirche Grundbesitz, silberne Geräthe im Gesammtgewicht von etwa 54½ römischen Pfunden, eherne Leuchter und drei Folgen (Paraturae) von seidenen, halbseidenen und leinenen Vorhängen für die höchsten Feste, die gewöhnlichen Feiertage und die Wochentage.

2. Wie wurden diese Vorhänge aufgehängt? Die Denkmäler zeigen zwei Arten der Aufhängung. Die erstere erkennt man aus einem Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna. Dort ist nämlich die Vorhalle des Palastes Theodorichs dargestellt.[8]) Man sieht ihre seit-

1) »Lib. pont.« II, 109 n. 13.

2) »Lib. pont.« II, 13 n. 48. Zwischen die Säulen kamen wieder 46 Teppiche, 19 an andere Orte des Schiffes. Schon Sergius († 701) schenkte für den Ciborienaltar von S. Peter 8 Tetravela, von denen 4 weifs und 4 roth waren. »Lib. pont.« I, 375 n. 11.

3) »Lib. pont.« II, 79 n. 27.

4) »Lib. pont.« II, 61 n. 35 s.

5) »Lib. pont.« II, 55 n. 12 s. Das Mittelschiff dieser Kirche hat an jeder Seite 12 Arkaden, von denen aber 2 zum Presbyterium gehörten.

6) »Lib. pont.« II, 55 n. 13.

7) Abgedruckt durch Duchesne in der Einleitung zum »Lib. pont.« I, p. CXLVI s.

8) Garrucci »Storia« Tav. 243.

lichen Säulengänge und ihre 3 grofsen Eingangsthore. In den Gängen sind Balken so zwischen die Säulen gelegt, dafs sie deren Kapitäle verbinden; an jedem Balken aber ist ein Vorhang mit 5 Haken befestigt. Er konnte nicht verschoben werden. Sollte er offen sein, so fafste man ihn unten zusammen und bildete einen Knoten; wollte man ihn schliefsen, so wurde der Knoten wiederum gelöst. In jeder Thüre sieht man zwei Vorhänge gleichfalls an Balken in 5 Haken befestigt. Diese Thürverschlüsse aber wurden, wie wir bei Gardinen den Durchgang oder die Durchsicht ermöglichen, in ihrer Mitte durch eine Kordel nach seitwärts gezogen. Wollte man sie schliefsen, so entfernte man die Kordel und liefs die Vorhänge frei herunterfallen.

In S. Maria Maggiore, ja in allen römischen Basiliken, deren Säulen unverletzt sind, findet man an diesen Säulen in etwa 3 *m* Höhe nach dem Mittelschiff hin Oeffnungen.[9]) In sie waren ehedem starke Haken eingelassen, welche Kordeln hielten. Die Kordeln liefen vom Triumphbogen bis zum Narthex beim Haupteingange und trugen die Teppiche. Hätte man die Teppiche zwischen die Säulen gespannt, so wäre Platz verloren gegangen und die Basen hätten einen vollständigen Verschlufs verhindert. Die Vorhänge waren während der Predigt sowie während der Verlesung der Epistel und des Evangeliums geöffnet, damit die Laien, welche das Mittelschiff nicht betreten durften, sondern auf die Seitenschiffe beschränkt waren, den Prediger und Leser sähen und verständen. Sie wurden verschlossen, wenn der Papst oder der Bischof den Kanon begann, wieder zurückgeschoben, wenn er vor dem Agnus Dei zur Kathedra zurückkehrte.[10]) Geöffnet waren sie jedenfalls während der Opferung und während der Kommunion. Wie die vor den Säulen des Mittelschiffes angebrachten Vorhänge den Laien die hochheilige Handlung verbargen, so entzogen die Vela des Triumphbogens sie den Augen der im Schiff stehenden Sänger. Die Vela der Confessio und des Ciborium, worin der Altar stand, aber verhüllten sie sogar auch vor den Augen des höheren Klerus. Der Opferpriester glich dem Hohenpriester des Alten Bundes, welcher allein in's Allerheiligste trat, um Gott zu versöhnen.

9) Crostarosa »Le basiliche cristiane« Roma 1892, p. 65 s.

10) »Ordo Romanus« I et II. Mabillon »Musei italici« II, 12 s. et 48 s.

Auch er war ja im Allerheiligsten des Tempels durch den grofsen Vorhang von der im Heiligthum harrenden Priesterschaft getrennt.

3. Schwierig zu beantworten ist die Frage nach der Beschaffenheit jener Vorhänge. Nicht nur die Erklärer des Papstbuches, sondern auch viele ältere Liturgiker und neuere Geschichtsschreiber der Seidenweberei haben sich mit ihrer Lösung befafst.[11]) Doch bleibt noch Vieles dunkel. Mittel, hier zur gröfsern Klarheit zu kommen, bietet einentheils eine ausreichendere Berücksichtigung alter Bilder, andererseits entschiedenere Betonung der Parallelstellen.

Zu wenig ist hierbei bis dahin die Charta Cornutiana beachtet worden, und doch bietet gerade sie eine sichere Grundlage; denn sie unterscheidet: Decken und Vorhänge. Die Decken (Pallea; Mafortes) wurden in Cornutum und in andern Kirchen, besonders in gröfsern, auf die Altäre, die Gräber der Heiligen und die Tische gelegt, die Vorhänge (Vela) aufgehängt. Die kostbarsten Vorhänge hingen um den Altartisch, dann kamen vier zwischen den Säulen des Ciboriums, mehrere vor dem Altare am Triumphbogen und zwischen den Säulen des Choreinganges befestigte, ferner die an den Wänden des Chores hinter den Sitzen des Bischofes und der Priester und zwischen den Chorbogen angebrachten, weiterhin die das Mittelschiff gegen die Seitenschiffe abschliefsenden, endlich der grofse Thorvorhang (später cortina genannt) und kleinere Vorhänge für die übrigen Thüren der Kirche, der Sakristei u. s. w.

Die Charta Cornutiana unterscheidet weiterhin leinene, seidene (olosiricus) und halbseidene (tramosiricus) Gewebe. Wenn man aber aus einem Stoff einen Vorhang anfertigte, so gab man ihm eine Umrahmung, eine Borte (paragauda) und besetzte ihn oft mit Stücken eines kostbarern Gewebes. Solche aufgenähte Besatzstücke (clavi, clavatura) waren nach der Charta Cornutiana rund oder quadratisch. Auf den Kleidern finden wir sie sehr häufig in den Bildern der Katakomben, in den Mosaiken, auf den Goldgläsern u. s. w. Der Besatz bestand meist

11) z. B. Muratori »Antiquitates Italicae medii aevi« II, 399 s.; Rubeus »De re vestiaria«; Fischbach »Geschichte der Textilkunst« Hanau 1882; Bock »Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters« Bonn 1859 f. Das bequemste Hülfsmittel bleibt immer noch Du Cange »Glossarium mediae et infimae latinitatis«.

aus Purpur oder aus Goldstoff. Die besten und ältesten Goldstoffe aber waren, wie manche Grabfunde beweisen, aus dünnen, echten Goldfäden gewebt. Erst später erfand man eine billigere Herstellungsart, indem man feine Häutchen auf einer Seite vergoldete, in kleine Riemchen schnitt und letztere durch Drehen in goldene Fäden verwandelte. Der Purpur hatte verschiedene Farben, war aber meist blau- oder roth-violett. Die Charta Cornutiana kennt sogar grüne, gelbe oder weifsliche Purpurstoffe. Ihre genauen Bezeichnungen der einzelnen reinen und gemischten Farben legen ein gewichtiges Zeugnifs für den hochentwickelten Geschmack jener Zeit ab.[12])

Gehen wir von der im Jahre 471 entstandenen Charta Cornutiana dreihundert Jahre weiter, also bis zu den Nachrichten des Papstbuches über die kostbaren Stoffe der römischen Kirchen, so finden wir nicht mehr die genauen Bezeichnungen der Farbentöne, dafür aber eingehendere Nachrichten über die Borten (periclisis), die aufgenähten Stücke und die Musterung; der Farbensinn hatte an Feinheit verloren; man freute sich desto mehr an Gegensätzen, welche durch Verbindung verschiedener Stoffe und immer reichere Muster erreicht wurden. Diese sich aus den litterarischen Quellen ergebende Schlufsfolgerung wird durch die Denkmäler bestätigt, denn auch die Kleidung der in Bildern dargestellten Laien wird reicher. Die alte Einfachheit und der ehemals so schöne Faltenwurf bleibt nur dem Klerus, der die frühere Tracht und die ungemusterten Stoffe behält, aber doch allmählich die ehedem weifsen Stoffe färben läfst. Die reichen Männer und mehr noch die Damen gefallen sich in Stoffen, deren Musterungen allerlei Blumen, Vögel, Kreise und geometrische Figuren aufweisen, deren Säume sogar gestickte oder gewebte Szenen oder einen Besatz von Perlen und Edelsteinen haben.

Im Einzelnen bleibt es überaus schwer über die Angaben des Papstbuches in's Klare zu kommen, streiten doch die Erklärer über die Bedeutung der wichtigsten Grundworte. Um im Gewirre der verschiedenartigsten Ansichten eine sichere Grundlage zu gewinnen, gehen wir von einer Angabe der Lebensbeschreibung des Papstes Paschalis aus. Darin wird erzählt, der Papst habe für die Bogen des Mittelschiffes von Santa Maria Maggiore 42 Vorhänge geschenkt, von denen je 14 de fundato, de quadruplo und de imizilo gewesen seien. Imizilum wird von Manchen als feinstes Seidengewebe, als Seidenbyssus aufgefafst, quadruplum als ein mit quadratischen Mustern versehener Stoff;[13]) fundatus soll dann Goldstoff sein. Dafs Letzteres unrichtig ist, erhellt schon daraus, dafs gleich danach ein Velum de fundato mit Besatzstücken von Goldstoff genannt wird, und dafs auch auf Lampen der Ausdruck de fundato angewandt wird.[14]) Eine Stelle der Lebensbeschreibung Nikolaus († 867) zeigt klar, dafs fundatus jedenfalls auf die Färbung sich bezieht.[15]) Es bezeichnet bei Stoffen reich gefärbte und gemusterte Seide, bei Gefäfsen Emaillirung. Auch quadruplum und dessen Steigerung octapulum ist gemusterte Seide, die oft der einfachen gelben (stauracim) entgegengesetzt wird.[16]) Imizilum ist jedenfalls minder-

[12]) Die in der Charta Cornutiana vorkommenden Grundfarben sind: leucos hell-weifs, albus weifs, melinus gelb, rhodinus rosenroth, porphyreus oder purpureus purpurn, blatteus mit dem Safte der Purpurschnecke gefärbt, coccus scharlachroth, prasinus grün. Aus diesen Grundfarben läfst sie folgende Mischfarben entstehen: leucorhodinus helles Roth, coccoprasinus grünroth, coccomelinus gelbroth, rhodomelinus ein feineres Gelbroth. Abarten des blatteus sind wohl: blactosimus und elioblactus, volle Purpurfarbe ist teleocoporphyrus, Abarten des Purpurs sind: leucoporphyreus, prasinopurpureus und melinoporphyreus.

[13]) Bock »Geschichte der lit. Gewänder« I, 5 f.

[14]) »Lib. pont.« II, 61 n. 36 Velum majorem de de fundato habentem tabulas de chrisoclabo 7. Stellen, in denen Calix fundatus, gabata fundata vorkommen, bietet Du Cange.

[15]) »Lib. pont.« II, 166 n. 79 (Nicolaus fecit) pannos tam scilicet de stauraci, quam de fundato vel aliis pulchris variisque coloribus. II, 57 n. 20 s. (Paschalis) fecit vestem de fundato alitino . . . aliam vestem de fundato porphyretico . . . vestem de fundato prasino. II, 12 n. 45 Periclisis de fundato cum storia de elefantos (Borte de fundato mit Elephantenmuster).

[16]) »Lib. pont.« I, 499 n. 45 s. (Hadrianus) in basilica b. Petri (fecit) cortinam mirae magnitudinis de palleis stauracim seu quadrapolis . . . Per diversos arcos ipsius ecclesiae (b. Pauli) ex palleis quadrapolis fecit vela 70 . . . In basilica vero Salvatoris fecit vestem de stauracim seu cortina(m) majore(m) ex palleis quadrapolis, sed et per diversos arcos vela sirica numero 57, omnia ex palleis quadrapolis seu stauracim . . . In Ecclesia bb. Cosmae et Damiani vela ex palleis quadrapolis fecit numero 20 et linea 20 . . . In ecclesia beatae Dei genitricis vela de palleis siricis numero 20 et linea 20 . . . Per diversa titula vela de stauracim seu tyrea, per unumquemque titulum numero 20 et linea 20, quae fiunt simul vela sirica (!)

werthiger als quadrapulum, wahrscheinlich Leinen. Demnach waren die 3×14 Vorhänge, welche Maria Maggiore dem Papste verdankte von verschiedenem Werthe, die ersten 7 Paare wurden aufgehängt in den obersten Arkaden des Mittelschiffes beim Senatorium und Matroneum, die zweiten 7 in der Mitte der Kirche, die letzten 7 unten beim Eingange, wo auch die Büfser standen.

Die Musterung der kostbaren Gewebe enthielt Blumen, Blätter, Vögel, Thiere und Menschen in der verschiedenartigsten Zeichnung und Zusammensetzung; häufig waren die einzelnen Gestalten von Kreisen umzogen.[17])

Bei den reichern Vorhängen war, wie schon bemerkt wurde, der Hauptstoff von einer breiten Borte (periclisis) umrahmt und mit kostbaren Stoffen besetzt. So schenkte Leo IV. († 855) einer Kirche des hl. Hipolitus eine Decke mit aus Silber gewebten gammadiae, der Marienkirche zu Anagni aber eine ähnliche Decke mit vier aus Gold gewebten gammadiae.[18]) Letztere waren, wie die Altarbekleidung in den Mosaiken von S. Apollinare und S. Vitale zu Ravenna zeigen, einem griechischen Gamma ähnlich, bildeten also einen rechten Winkel und wurden in den Ecken der Vorhänge aufgenäht.[19])

Sehr oft wurde in der Mitte des Vorhangs ein Kreuz aus dem besten Purpur (blattin) oder aus Goldstoff aufgenäht (chrysolabus); in die Decke und die Vorhänge des Altares aber kam häufig eine Tafel mit gewebten und gestickten Szenen aus den Evangelien oder aus der Geschichte der Heiligen. Man ging noch weiter, besetzte die in die Mitte gestellten Kreuze mit Edelsteinen und Perlen, ja gab auch der Borte kostbare Besatzstücke und edele Steine.[20]) Auf die von Leo III. († 814) für den Ciborienaltar in S. Peter bestimmten vier Vorhänge aus rother, purpurner und echter Seide waren Sterne aus Goldstoff und goldenen Kreisen mit allerlei Figuren aufgenäht; in der Mitte war ein Kreuz aus Edelsteinen angebracht.[21]) Das von

numero 440 (20×22) . . . In basilica b. Apollenarii vela de octapolo obtulit numero 10 et linea 10 . . . In basilica b. Valentini fecit vela de stauracim seu octapoli numero 22 et linea 22 . . . In basilica S. Laurentii vela de stauracim seu quadrapolis numero 65 et linea 65.

Für stauracim ist I, 374 n. 10 wichtig. (Sergius in capsa) plumacium ex holoserico superpositum, quod stauracim dicitur, invenit, eoque ablato inferius crucem. Quadruplum ist wohl das, was in der Charta Cornutiana als tetrafotum bezeichnet wird, nach Du Cange: Pannum quadruplici colore imbuto factum. Octapulum hatte dann doppelt so viele Musterung und Farben als quadruplum, fundatum aber ist der am reichsten gemusterte Stoff.

[17]) »Lib. pont.« II, 75 n. 10 s. Vestis de olovero habens aquilas . . . habens in medio gemmas et mala aurea . . . Vestis cum chriphis et unicornibus . . . Vestis cum leonibus . . . Vela alexandrina habentia homines et caballos . . . Vela 6 cum aquilis . . . Vela de fundato 5 habentia leones . . . Vela alexandrina, ex quibus unum habens rotas et rosas in medio et aliud arbores et rotas . . . Velum de olovero habens in medio hominem cum caballo . . . Vela de olevero 10, habens unumquodque eorum anates. II, 76 n. 17 Vestis de fundato, habens leones cum grifis . . . Vestis de fundato habens leones cum arboribus . . . Vestis de olovero habens aquilas. II, 82 n. 41 Vela de chrisoclabo quasdam picturas habentia in modum griphonum, cornua in frontibus picta (Einhorn). II, 96 n. 36 s. Vestis rubea cum caballo albo, habente alas . . . Velum rubeum cum avicellis diversis. II, 107 n. 9 s. Cortina alexandrina habens istoriam pavonum portantium desuper homines et aliam istoriam aquilarum rotarumque et avium cum arboribus . . . Vestis alba cum rosis, habens rosas 7 et in medio tabulam de chrisoclabo cum effigiem hominis gerentis in capite gemmas prasinas 5 . . . Velum acupictile, habens hominis effigiem sedentis super pavonem. II, 114 n. 36 Vestis aquilarum habens istoriam . . . Vestis cum rotis et hominum istoria.

[18]) »Lib. pont.« II, 125 n. 76 Vestis de fundato habens gammadias ex argento textas . . . Vestis de fundato cum 4 gammadiis auro textis. II, 9 n. 30 Vestis de stauraci cum cruces et gammadias.

[19]) Garrucci l. c. Tav. 262, 266. — Vier vereinte gammadiae bilden die crux gammata. Oft werden arcus cum gammadiis suis erwähnt, z. B. »Lib. pont.« II, 26 n. 83. Stellte man zwei gammadiae neben einen Halbkreis, so bildeten sie ein halbes, ihn umfassendes Quadrat. Silberne Ciborienaltäre, deren 4 Bogen auf 4 Säulen ruhten, bedurften, um oben horizontal abzuschliefsen, 8 silberner gammadiae. Vgl. II, 111 n. 23 Vestem de fundato, habens angulos 4, duos quidem tyreos et duos fundatos. Anguli ist hier wohl gleich gammadia.

[20]) »Lib. pont.« II, 11 n. 40 Vestes de stauracim cum periclisin de blathin et in gyro chrisoclaba et in medio crux de chrisoclabo. II, 12 n. 44 Vestis de stauraci cum periclisi de fundato et in medio crux de chrisoclabo. II, 9 n. 29 Vestis alba (cum) stauraci chrisoclaba cum margaritis . . . . Vestis de blattin byzanteo cum periclisin de chrisoclabo et margaritis. II, 12 n. 45 Vestis de tyreo cum periclisin de fundato cum storia de elefantos . . . Vestis de stauraci cum periclisin de blati . . . Vestes duae, e quibus una cum periclisin de fundato, alia vero de blati. Vgl. II, 55 n. 12, 59 n. 37, 60 n. 38 etc.

[21]) »Lib. pont.« II 29 n. 93 (Leo) fecit in circuitu altaris b. Petri . . . tetravila rubea olosirica alitina, habentes tabulas seu orbiclos de chrisoclabo diversis depictos storiis, cum stellis de chrisoclabo, necnon et

Gregor IV. nach Maria Maggiore geschenkte Altartuch zeigte 4 Szenen aus dem Leben Christi, war mit 452 Edelsteinen besetzt und hatte eine gemusterte Borte mit der Widmungsinschrift des Geschenkgebers.[22]

Auffallender Weise ist im Papstbuche nie von Fufsteppichen die Rede. Reiche Bodenmosaiken machten sie nicht nur überflüssig, sondern überboten sie an künstlerischem und praktischem Werth für solche Stellen.

4. Die Nachrichten des »Liber pontificalis« über die auf jenen Stoffen dargestellten Szenen und Heiligen sind in mehrfacher Rücksicht so wichtig, dafs sie genauer in's Auge zu fassen sind. Er meldet für die Zeit von ungefähr 750 bis 860 über 45 auf mehr als 150 Teppichen dargestellte Szenen. Ordnet man sie nach ikonographischen Rücksichten, so ergibt sich folgende Liste, worin die Ziffern anzeigen, wie oft die betreffenden Szenen genannt werden.[23]

A. Szenen aus der Geschichte des Alten Bundes, dem Leben Christi und Mariä.

Daniel 2.[24]
Joachim und Anna; die Geburt Mariä 2.[25]
Die Verkündigung 6.[26]
Christi Geburt 19.
Der Tod der unschuldigen Kinder 1.
Darstellung im Tempel, Simeon und Anna 6.[27]
Christus in Mitte der Lehrer 6.[28]

Christi Taufe 3.
Christus beruft aus dem Schiffe die Jünger 7.[29]
Christus beruft den Zachäus 8.[30]
Die Brodvermehrung 9.[31]

Der Einzug in Jerusalem (Palmsonntag) 3.
Das Abendmahl 1.[32]
Die Kreuzigung 12.[33]
Die Auferstehung 34.
Die Himmelfahrt 9.
Die Herabkunft des hl. Geistes 6.
Tod der allerseligsten Jungfrau 1 (2?)[34]
Himmelfahrt Mariä 2.[35]

B. Bilder Christi, Mariä, der Apostel und der Heiligen. Szenen aus dem Leben der Heiligen.

Christus, Maria und die zwölf Apostel 2.[36]
Christus mit den zwölf Aposteln 2.[37]
Chrisus zwischen Engeln u. den Aposteln thronend 2.[38]
Christus zwischen Petrus und Paulus.[39]
Christus zwischen den hh. Cosmas und Damian und drei andern „Brüdern".[40]
Christus zwischen zwei Heiligen 3.[41]

---

in medio cruces de chrisoclabo ex margaritis ornatas mire magnitudinis et pulchritudinis.

[22] »Lib. pont.« II, 76 n. 16 Gregorius IV († 844) in ecclesia beatae Dei genetricis semperque virginis Mariae, dominae nostrae, ad Praesepe fecit vestem auritestilem, habentem Nativitatem, Baptismum, Adpraesentatio(nem) et Resurrectione(m), habentem in capite ipsius storiae gemmas albas 380, iacinctas 50, prasinas 22 et in circuitu alvaviras legente de nomine domni Gregorii quarti pape.

[23] Es ist in manchen Fällen nicht möglich, sichere Angaben über die Art und Zahl der Szenen zu erbringen, weil das Papstbuch sich nicht immer genau ausdrückt. Citate sind hier nur für die wichtigeren Darstellungen geboten.

[24] »Lib. pont.« II, 77 n. 21 s.

[25] »Lib. pont.« II, 9 n. 29 Vestis habens storiam sanctorum Joachim et Annae. II, 61 n. 35 Velum habens nativitatem intemeratae virginis.

[26] Annuntiatio; II, 2 n. 4 Cheretismon (Chairetismum) d. h. „die frohe Botschaft".

[27] Historia s. Symeonis II, 14 n. 52; Storia Adpraesentatio Domini nostri Jesu Christi et sancti Symeonis. II, 26 n. 83 Vestis habens istoriam Ypopanti.

[28] L. c. II, 146 n. 27. — [29] L. c. II, 32 n. 109.

[30] L. c. II, 76 n. 16. — [31] L. c. II, 129 n. 89.

[32] L. c. II, 81 n. 37 Vestis aurotextile abens storiam Palmarum et Cenam Domini.

[33] Die Benennung wechselt, z. B. II, 2 n. 5 Storia dominice Passionis; II, 3 n. 8 Storia Crucifixi; II, 10 n. 33 Vestis crysoclaba habens historiam dominicae Passionis, legentem: Hoc corpus, quod pro vobis tradetur et cetera

[34] (Leo III fecit) vestem chrisoclabam, habentem storiam Transitus sanctae Dei genetricis Mariae mirae magnitudinis et pulchritudinis decoratam, ex gemmis pretiosis et margaritis ornatam. Vielleicht kam ein gleiches Bild nach S. Maria in Domnica. »Lib. pont.« II, 14 n. 52.

[35] L. c. II, 61 n. 35; 145 n. 24 Historia Adsumptionis.

[36] (Leo III fecit) vestem chrisoclabum mire magnitudinis et pulchritudinis decoratam, habentem storia domini nostri Jesu Christi sanctaequae ejus genitricis et 12 apostolorum. »Lib. pont.« II, 15 n. 60. Eine ähnliche Decke mit einer Widmungsinschrift Leos IV. l. c. II, 133 n. 60. Ein goldenes Antipendium mit denselben Figuren wird II, 10 n. 33 beschrieben.

[37] »Lib. pont.« II, 128 n. 87 (Leo IV.) fecit in circuitu altaris bëati Petri apostoli vela sirica de prasino 4, habentia tabulas de chrysoclavo cum effigie Salvatoris et apostolorum Petri et Pauli seu ipsius almifici praesulis et in medio cruces et gammadias de chrysoclavo cum orbiculis, in quibus sunt imagines apostolorum. II, 154 n. 18 (Michahel, Constantinopolitanae urbis imperator misit ad b. Petrum) vestem de chrisoclavo cum gemmis albis, habentem istoriam Salvatoris et bëatum Petrum et Paulum et alios apostolos cum arbustas et rosas utraque parte altaris.

[38] L. c. II, 77 n. 18; 93 n. 30.

[39] L. c. II, 10 n. 35 Vestis chrisoclaba, habens in medio salvatorem et dextra levaque bëatum Petrum Paulum gentibus praedicantes.

[40] L. c. II, 59 n. 25.

[41] L. c. II, 76 n. 14 Vestis cum chrisoclabo, habens imaginem Salvatoris et martyrum Sebastiani et Gregori

Maria allein oder mit Engeln, oder mit Heiligen oder Propheten 6.[42])
Petrus erhält die Schlüssel.[43])
Petrus wird vom Herrn aus den Fluthen gerettet.[44])
Petrus wird vom Engel aus dem Kerker befreit 2.[45])
Petrus predigt den Römern.[46])
Petri und Pauli Martyrtod (4 ?)[43])
Petrus, Paulus und Andreas werden gemartert.[47])
Die Wunder der Apostel auf 46 Vorhängen.[48])
Petrus, Processus und Martinianus.[49])
Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist.[50])
Cosmas und Damian.[51])
Die vier Gekrönten 2.[52])
Das Martyrium des hl. Laurentius.[53])
Das Martyrium des hl. Anastasius.[54])
Die hh. Caecilia, Valerian und Tiburtius werden von einem Engel gekrönt.[55])
Die zehn Jungfrauen mit brennenden Lampen.[56])
Die Allerheiligenlitanei.[57])
Bild des Kaisers.[58])
Leo IV. opfert das von ihm befestigte Stadtviertel um S. Peter.[59])

5. Woher kamen alle diese Teppiche? Auch hierauf gibt uns das Papstbuch wenigstens theilweise Antwort. Ueberaus oft redet es von byzantinischem Purpur,[60]) fast ebenso oft von gemusterten Stoffen aus Alexandrien, die besonders zu gröfsern Vorhängen, z. B. an den Thüren, benutzt wurden.[61]) Die aus Tyrus bezogenen Seidenstoffe waren so kostbar, dafs sie meistens als Borten und Rahmen oder als Besatzstücke verwendet wurden. Sie waren dem byzantinischen Purpur an Werth ebenbürtig. Auch gewebte Bilder kamen von Tyrus.[62]) Neapel lieferte kostbaren Purpur,[63]) Spanien[64]) sandte um die Mitte des IX. Jahrh. Seide, die aber nicht zur besten gehört zu haben scheint. Im VIII. und IX. Jahrh. ward das Beiwort siricus einfach zur Bezeichnung seidener Stoffe gebraucht, es scheint aber doch auch damals oft anzeigen zu wollen, dafs die betreffenden feinen Webereien wirklich aus Syrien bezogen waren.[65])

Somit werden Neapel, Spanien, Tyrus, Alexandria, Syrien und Byzanz als Bezugsquellen jener kostbaren Seidenstoffe genannt, welche

---

(?. Georgii). II, 96 n. 35 Vestis de fundato habens in medio effigiem Salvatoris dextra levaque ejus effigies sanctorum Silvestri et Martini. II, 111 n. 21 Vestis habens istoriam s. Martini, jacentis in lectulo, cum effigiem Salvatoris simul effigie sanctae martyris Agathae, habens ad pedes effigiem ipsius almi pontificis (Leonis IV.). Diese Decken kamen auf Altäre, welche auf die Namen der betreffenden Heiligen geweiht waren.

42) L. c. II, 55 n. 12 Vestis de blati bizantea, habens tabulam de chrisoclabo cum vultu sanctae Dei genetricis et angeli obsequia (prae?)stantes. II, 59 n. 27 (37) Vestis de fundato habens in medio tabulam de chrisoclabo cum vultu sanctae Dei genetricis et sanctorum apostolorum Petri et Pauli. II, 60 n. 29; 80 n. 33 Vestis crysoclaba . . habens imaginem Dei genetricis Mariae, refoventem imaginem oblatoris sui. 108 n. 10, n. 11 Vestis de fundato, habens istoriam sanctae Dei Genetricis de chrisoclabo cum prophetis.

43) L. c. II, 2 n. 7. Vgl. II, 79 n. 30 Storia b. Pauli; 49 n. 3 und 111 n. 23 Storia b. Petri.

44) L. c. II, 32 n. 107. — 45) L. c. I, 499 n. 45; II, 53 n. 5. — 46) L. c. II, 119 n. 55. — 47) L. c. II, 76 n. 13.

48) L. c. II, 54 n. 8 Vela chrisoclaba per arcos presbyterii habentem storiam de mirabilibus apostolorum, quae per eos Dominus operari dignatus est, numero 46.

49) L. c. II, 58 n. 23. — 50) L. c. II, 82 n. 41. — 51) L. c. II, 75 n. 12. — 52) L. c. II, 109 n. 14, 111 n. 21.

53) L. c. II, 120 n. 57. — 54) L. c. II, 11 n. 38.

55) L c. II, 57 n. 20 — 56) L. c. II, 55 n. 10.

57) L. c. II, 10 n. 33. — 58) L. c. II, 79 n. 27.

59) L. c. II, 130 n. 95.

60) Blatin oder blatta bizantea L. c. II, 9 n. 29; 11 n. 38; 55 n. 12; 57 n. 20; 58 n. 21; 59 n. 24; 78 n. 22; 96 n. 35 etc.

61) L. c. II, 10 n. 36; 18 n. 68 et 69; 30 n. 97 et 100; 61 n. 35; 62 n. 36; 75 n. 11; 83 n. 44 Velum alexandrinum habens fasanos 12; 96 n. 35 Coronae (!) alexandrinae pretiosissimo opere contextae, numero 3; n. 37 Cortina major alexandrina cum diversis historiis compte decorata; 107 n. 9 Cortina alexandrina mirae pulchritudinis, habens istoriam pavonum, portantium desuper homines et aliam istoriam aquilarum rotarumque et avium cum arboribus.

62) L. c. II, 9 n. 29 Vestis tyrea habens storiam ascensionis Domini . . . Vestis tyrea ut supra; 10 n. 36 Cortina tyrea; 12 n. 45; 25 n. 83; 30 n. 97 und 98; Vestis alba olosirica rosata, habens in medio tabula de tyreo cum storia Crucifixi. Ebenso n. 99; 53 n. 107 Tetravela sirica altina, ornata de tyreo optimo; n. 108; 34 n. 112; 55 n. 13; 58 n. 20 s.; 75 n. 11 Vela alba sirica 4, unum habens undique tyreum et in medio crucem et gammadias de chrisoclabo, aliud de stauraci, habens in medio crucem de olovero et gammadias de tyreo; 153 n. 11 etc.

63) L. c. II, 30 n. 100 Vela modica de fundato 47, ornata in circuitu de blatin bizanteo et investita de blatin neapolitano.

64) L. c. II, 107 n. 9; 122 n. 67 Vestis de spanisco; 128 n. 86; 133 n. 105. Oft werden auch spanische Goldsachen genannt. II, 134 n. 134 Propitiatorium altaris spanoclistum; II, 146 n. 27 Regnum (Krone) spaniscum. Regnum de auro purissimo spanoclistum.

65) L. c. II, 17 n. 66 Vela modica, quae pendent in regularem ante imagines, tireas 6; vela alba sirica, ornata in circuitu de fundato; 32 n. 106 Fecit (Leo III) vestem siricam rosatam albam, habentem in medio crucem de chrisoclabo cum orbicclis et rotas siricas, habentes storias Annuntiationis seu Natale Domini nostri Jesu Christi atque Passionem et Resurrectionem, necnon et in coelis Ascensionem atque Pentecosten. 55 n. 13 Coopertorium rubeum de syrico 1. Fecit etiam in circuitu altaris vela rubea sirica 4 . . vela tyrea 4. Etc.

von etwa 750 bis 850, besonders aber seit etwa 800 so oft im Papstbuche vorkommen. Man darf aber aus dem Umstande, dafs sich die Nachrichten auf dies Jahrhundert beschränken, keineswegs schliefsen, früher und später seien ähnliche Webereien seltner gewesen. Die einzelnen Lebensbeschreibungen der Päpste sind eben sehr verschieden; denn in denselben wird stets das betont, was dem betreffenden Schreiber am nächsten lag. In jenem Zeitraume schrieb ein Beamter jene Leben, der in den Geschäftsräumen des päpstlichen Vestararius, des Schatzmeisters, ein Amt bekleidete, vielleicht that es der Schatzmeister selbst.[66]) Der Papst war zu jener Zeit der Eigenthümer aller Kirchen Roms und der nächsten Umgegend. Auch andererorts lag damals dem Bischof die juristische Vertretung aller Kirchen seines Sprengels ob. Der Schatzmeister hatte nicht nur die Aufsicht über die Kirchenschätze, sondern auch die Aufgabe, neue Gefäfse und Paramente anzuschaffen. In seinen Listen stand darum, was jede Kirche besafs oder empfing. Die Schreiber des »Liber pontificalis« haben nun in der zweiten Hälfte des VIII. und in der ersten Hälfte des IX. Jahrh. jene Listen fleifsig benutzt und verwerthet. Ihre Vorgänger hatten sich weit kürzer gefafst und vielleicht weniger Interesse für solche Dinge; ihre Nachfolger beweisen einen weitern Blick, berichten nicht mehr über Angelegenheiten der Sakristeien, sondern über die kirchenpolitischen Ereignisse.

Dafs genaue Listen über die Kirchenschätze und ihre Veränderung, besonders ihre Vermehrung, seit alters geführt wurden, erhellt aus der Charta Cornutiana; gibt sie doch schon im Jahre 471 Nachrichten über kirchliche Geräthe und Paramente, welche sich in der Art der Aufzählung mit denen decken, die wir 400 Jahre später im Papstbuche finden. Ueber die in jener Charta so genau bestimmten Farben ist bereits oben das Nöthige beigebracht worden. Hier bleibt zu erwähnen, dafs sie aufser den ganz oder halb „sirischen" (seidenen) Stoffen auch dreierlei persische Webereien, Leinen aus Aquitanien und mit Adlern gemusterte Halbseide aufzählt. Auch das »Bischofsbuch von Ravenna« berichtet über kostbare Altardecken.

6. Der Einflufs jener orientalischen Webereien ist nicht gering anzuschlagen. Sie wirkten bedeutend sowohl auf das Ornament als auf die Bildwerke. Ihnen entlehnte die abendländische Ornamentik bis zum Beginn der gothischen Epoche zahllose Motive. Die alten Kulturen des Morgenlandes, besonders die assyrische und die persische, hatten lange vor Christi Geburt eine Reihe von Verzierungen eingebürgert, die durch mehr als ein Jahrtausend eine internationale Verbreitung fanden. Sie wurden durch die sarazenischen Künstler weiterentwickelt. Der alte Lebensbaum Assyriens, neben dem rechts und links ein Löwe wacht, zahlreiche Zeichnungen von paarweise gegeneinandergestellten Thieren, von Elephanten, Einhörnern u. s. w. sind jenem alten Ornamentschatz entlehnt worden. Diese Thatsache ist allgemein bekannt und zugegeben.

Aber auch manche Szenen müssen im Morgenlande erfunden und von da aus nach Rom und in's ganze Abendland gekommen sein. Viele der mit Bildern versehenen Stoffe werden ja ausdrücklich als tyrische oder syrische bezeichnet. Im hl. Lande war die Erinnerung an die Ereignisse aus dem Leben Christi und Mariä lebhafter. Dort, wo die Kreuzigung keine nationale Strafart war, wo man das hl. Kreuz und das Grab Christi als Mittelpunkte einer grofsartigen Wallfahrt verehrte, werden wohl die ersten Bilder des Gekreuzigten, die ersten Darstellungen des Grabmonumentes, vor dem ein Engel sitzt und dem sich zwei oder drei hh. Frauen nahen, gezeichnet worden sein. Die beiden unter dem Kreuz stehenden Männer, der Schwammträger und Longinus, dürften wohl in Syrien und Palestina zuerst gezeichnet und später allerorts kopirt worden sein. Das Bild des Todes Marias fällt bis in's XI. Jahrh. in Stil und Auffassung so sehr aus dem Rahmen abendländischer Kompositionen heraus, dafs es nur aus dem Morgenlande kommen kann. Gleiches gilt von dem Bilde der Höllenfahrt Christi, das in der späteren byzantinischen Kunst als Auferstehungsbild gilt.

So gern man aber die grofse Zahl und die Wichtigkeit jener morgenländischen Webereien anerkennen wird, so entschieden man in ihnen ein wichtiges Mittel der Beeinflussung der italienischen Kunst durch die orientalische finden mufs, ebensosehr wird man sich andererseits vor Ueberschätzung jenes Einflusses zu hüten haben. Die Bilder der Geburt und Kreuzigung und vor allem der Auferstehung Christi übertreffen in jenen Vorhängen nicht nur defshalb an Zahl alle andern, weil jene Geheimnisse in

[66]) Vgl. Duchesne in der Einleitung zum »Lib. pont.« I, p. CCXLIII s.

Jerusalem im Vordergrunde standen, sondern auch defshalb, weil die Altardecken, worauf sie sich finden, den Festzeiten angepafst wurden. Jedenfalls sind manche dieser auf den Teppichen dargestellten Szenen in Rom angefertigt worden, manche waren gestickt, nicht gewebt,[67]) viele waren überdies den Kirchen und Altären angepafst, für die sie bestimmt waren, denn sie trugen Bilder der dort verehrten Heiligen. Auf mehrern Stoffen war Leo IV. (┼ 855) als Schenkgeber dargestellt.[68]) Ist es wahrscheinlich, dafs Teppiche mit der so breit ausgeführten Geschichte des hl. Petrus, mit der Darstellung rein römischer Heiligen: Caecilia, Laurentius u. s. w., mit dem Bilde der Widmung der neuen Leostadt aufserhalb Italiens entstanden seien? Auch aus Neapel kamen kostbare Seidenstoffe, Theodorich liefs als König von Ravenna in Unteritalien Purpurschnecken züchten, ja Rom selbst besafs zur Zeit Martials im Vicus Tuscus Seidenwebereien.[69]) Doch wenn auch die meisten, ja alle jene Bildwerke im Morgenlande gewebt oder gestickt worden wären, dann würde man sie von Rom aus bestellt haben, man würde für die spezifisch römischen Dinge Zeichnungen an die Fabriken in Alexandrien, Tyrus u. s. w. hingeschickt haben. Arbeiteten diese Orte aber nach römischen Zeichnungen, dann hätten wir hierin eine starke Beeinflussung der morgenländischen Kunst durch die abendländische, dann waren die beiden im Grunde aus der alten römischen Kultur ausgehenden und darum enge verwandten Richtungen auch später in enger Beziehung, in gegenseitiger Beeinflussung geblieben. Etwas Sicheres ist hier leider einstweilen noch nicht zu ermitteln. Weitere Forschungen, Auffindungen neuer Denkmäler werden hoffentlich in der Folge in diese dunkele Frage mehr Licht bringen.

Das bleibt aber einstweilen sicher, das ist eine werthvolle Frucht unserer Untersuchungen, dafs der ikonographische Cyklus im Beginne des IX. Jahrh. weit gröfser war als man meistens annimmt, ja dafs er bereits fast alle jene Gegenstände umfafste, die uns im X. und XI. Jahrh. begegnen. Man war doch schon weit, wenn Papst Paschalis (┼ 824) dem Altare von Maria Maggiore für die verschiedenen Festzeiten sieben Decken schenken konnte, auf denen man Christi Geburt, Taufe (für Epiphanie), Einzug in Jerusalem für den Palmsonntag, Christi Auferstehung, dessen Himmelfahrt, die Sendung des hl. Geistes und die leibliche Aufnahme Marias in den Himmel dargestellt sah. Zu jenen sieben Decken kamen 26 Vorhänge für die Bogen des Presbyteriums, worauf Szenen aus der Geschichte Christi sowie Marias Geburt und Himmelfahrt dargestellt waren.[70])

Noch beachtenswerther sind aufser den vielen Bildern aus dem Leben der Apostelfürsten die auf 46 Vorhängen dargestellte Folge der Wunder der Apostel und die an die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna sich anschliefsenden Bilder der in der Allerheiligenlitanei genannten Heiligen.[71])

Auffallend ist dagegen, dafs aus dem Alten Testament nur zweimal Daniel und einmal Propheten, aus dem Neuen Testament aber keinmal die Anbetung der hl. Dreikönige erwähnt wird. Indessen werden wohl auf Bildern der Geburt sowohl die Hirten als die Könige sich befunden haben.

Die in Rom bereits im VIII. Jahrh. so weit entwickelte Sitte, Altäre und Gräber, die Wände des Chores und die Intercolumnien des Schiffes mit figurirten Teppichen zu versehen, ist schwerlich je wieder im Abendlande ausgestorben. Sie führte um das Jahr 1500 zu der grofsartigen Blüthe der flämischen Teppichweberei. Die prachtvollen Teppiche des Vatikan, zu denen Rafael die Kartons zeichnete, gehören zu den letzten Zeugen der Anwendung dieser Dekorationsweise für die Kirchen. In den Prachtsälen der Vornehmen aber zeigen uns noch heute kunstvolle Gobelins, wie man einen Innenraum mit Webereien ausstatten kann. Für kirchliche Zweck sind in einigen Kathedralen figurirte Wandbehänge gestickt worden, in kleineren Kirchen hat man mit gemalten Teppichen schöne Wirkungen erzielt. So werden wir hoffentlich mit der Zeit weiter kommen und auch hierin energisch eintreten können in die Fufsstapfen unserer Vorfahren.

Exaeten. Steph. Beissel, S. J.

67) »Lib. pont.« II, 120 n. 58 Vestes de fundato 3, habentes unam quidem tabulam acupictilem interclusam.

68) »Lib. pont.« II, 109 s. n. 14, 21, 22, 56, 57, 75.

69) »Epigram.« lib. XV, 27 v. 11 Nec nisi prima velit de Tusco serica vico.

70) »Lib. pont.« II, 61. Vgl. 76 n. 13 Vela 13 habentia diversas storias evvangeliorum et passiones beati Petri et Pauli necnon Andree apostoli.

71) »Lib. pont.« II, 54 n. 8; 10 n. 33.

Die Fünten von St. Nikolai und St. Petri in Rostock.

Mit 2 Abbildungen.

ie St. Marien (s. o. Sp. 129 bis 134), so hatten auch alle andern Hauptkirchen in Rostock ihre werthvollen alten metallenen Fünten. Heute sind es, aufser St. Marien, nur noch zwei, welche sie sich bewahrt haben, St. Nikolai und St. Petri. Die Vorsteher von St. Jakobi begingen im Jahre 1811 die Thorheit, ihr schönes altes Bronzewerk, das aus dem Jahr 1467 stammte, zum gewöhnlichen Metallwerth zu verkaufen. Das Rostocker »Etwas« (vollständig lautet der Titel dieser alten Wochenzeitschrift, die eine wahre Fundgrube für Antiquitates Rostochienses aller Art ist: »Etwas von gelehrten Rostockschen Sachen, für gute Freunde«) vom Jahre 1747 S. 70, hat uns die Inschrift der Fünte von St. Jakobi aufbewahrt; sie lautete: *Sanctificetur et fecundetur fons iste omnibus renascentibus ex eo in vitam eternam in nomine patris et filii et spiritus sancti Amen.* Und unten herum stand: *Qui crediderit et baptizatus fuerit salvus erit. Anno Domini MCCCCLXVII na Pinxsten do wart disse Fönte*[1]*) gegaten.*



Abbild 1. Fünte von St. Petri in Rostock.

[1]) Es steht gedruckt das Wort „Pinte", was aber falsch ist, da man mit „Pinte" wohl ein Flüssigkeitsmaafs, aber nicht unser kirchliches Geräth bezeichnet,

Der erste Theil dieser Inschrift stimmt überein mit der Inschrift auf der erhalten gebliebenen Fünte von St. Petri, deren Beschreibung wir deshalb gleich anschliefsen. Sie steht noch heute auf ihrem alten Platz in der Nähe der Westwand des nördlichen Seitenschiffes. Drei bärtige Zottelmänner tragen auf einem an ihrem Rücken angebrachten Höcker den nach oben hin breiter werdenden runden Kessel. Dieser ist 61 *cm* hoch und ringsum mit zwei Figurenreihen geschmückt. Die oberen Figuren sind mit ihren Basen 47 *cm* hoch, die unteren sind nur halb so hoch. Um den oberen Rand des Fasses läuft ein Inschriftstreifen in Minuskeln: **in · noīe · patris · et filij · et · spiritus · sancti · Sāctificetur · et · fecundetur · fons · iste · ōmb · renascētib9 · ex · eo · in · uitam · eternā · amē**

In dem Gestaltenkranz, welcher die Fünte umgibt, erscheint die Jungfrau als Hauptfigur. Sie trägt auf dem linken Arm den Jesusknaben, der mit beiden Händen einen Apfel fafst. Es folgen nach rechts hin der hl. Andreas mit Buch und die hl. Anna selbdritt, der hl. Stephanus, drei Steine tragend, Johannes der Täufer mit dem Lamm, Maria Magdalena mit der Salbenbüchse, Paulus mit dem Schwert und endlich Petrus mit dem Schlüssel, dieser von links her den Anschlufs an die Figur der Maria erreichend. In der unteren Reihe stehen ebenfalls acht Heilige: eine nicht bestimmt zu benennende gekrönte Heilige mit einem Kirchenmodell, vielleicht die hl. Kunigunde, Paulus mit Buch und Schwert, Jakobus mit Buch und Keule, die hl. Katharina mit Rad und Schwert, die hl. Hedwig in Nonnentracht mit einem Kirchenmodell auf dem linken Arme, die hl. drei Könige Melchior, Balthasar und Kaspar.

für welches Fönt, Fönte, Fünt, Fünte (vom lat. Fons) die herkömmliche Bezeichnung in Mecklenburg ist.

Unter dem Kessel ist ein Fufs angebracht, der sich in seiner Mitte zu einem aus mehreren Rundstäben gebildeten Ringe zusammenzieht und nach oben zu wieder anschwillt. Ueber dem Ringe in der Mitte steht in Minuskeln **andreas ribe me fecit**, unterhalb desselben **ano dnī m v^{c}xii**, etwas tiefer eine Hausmarke ⚲, davon rechts **peter** (über dem P ein Kreuz), um den unteren Rand **vicke marten zeger hinrick surcolo.** Vgl. »Rost. Etwas« 1740, S. 547.



Abbild. 2. Fünte von St. Nicolai in Rostock.

Andreas Ribe ist auch der Giefser der bronzenen Fünte vom Jahre 1508 in der Kirche zu Kröpelin. Er ist ferner als Giefser von Glocken in mecklenburgischen Kirchen nachzuweisen und als solcher noch dem Verzeichnifs in Otte's »Glockenkunde« einzufügen. Peter Vick, Martin Seeger und Heinrich Sauerkohl werden Vorsteher der Kirche gewesen sein.

Ungefähr zweihundert Jahre älter als die Fünte von St. Petri ist die von St. Nikolai. Auch sie steht noch an ihrem alten Platz im Nordwesten der Kirche. Das Material dieser Fünte aber ist nicht edle Bronze, sondern Zinn, welches in späterer Zeit mit weifser Lackfarbe und Vergoldung überzogen ist.

Als Träger des Kessels, der im Innern 55 *cm* tief ist, dienen drei menschliche Gestalten. Aufserdem ist als Hauptstütze noch ein Fufs untergeschoben, der die Form einer umgestülpten Glocke hat. Der eigentliche Kessel ist rund mit geringer Verjüngung nach unten. Ganz unten am Rande umzieht ihn eine Inschrift in eingegrabenen Majuskeln, das mehr zu rathen als zu lesen ist: AVT DVER · HIC LOE MUDAT' · VEL · NON · EST MVNDA SACRI BAPDISMATIS UNDA. [2]

[2]) Der verstorbene Gymnasialdirektor Dr. Krause in Rostock und Dr. Theodor Hach in Lübeck (vgl. »Rostocker Zeitung« vom 9. Dezember 1883) ergänzen die Inschrift in folgender Weise: *„Aut d(um) ver-*

Die Wandung des Kessels ist oberhalb der Inschrift mit reliefartig vortretenden gothischen Arkaden umzogen, die mit Kleeblattbögen über-

(santur toti) hic lo(tion)e mundantur, vel non est munda sacri baptismatis unda". Der damit ausgesprochene Gedanke wäre: ,,Entweder wird man, während man hier in der Abwaschung ist, ganz gereinigt, oder nicht rein ist das Wasser der heiligen Taufe". Uns scheint der Buchstaben- und Wortbestand besser gewahrt zu sein, wenn das Wort *toti* wegbleibt, auch besteht kein Zwang, *mundantur* für *mutantur* zu lesen, denn ein *d* statt *t* sehen wir auch im Worte *bapdismatis.* Dann hiefse es: *„Aut dum versantur hic lotione mutantur, vel non est munda sacri baptismatis unda".* Und der Sinn wäre: „So gewifs das Wasser der heiligen Taufe rein ist, so gewifs werden die, welche darin sind, zu neuen Menschen gemacht". Immerhin aber mag der Begriff des Gereinigtwerdens das ursprünglich Gewollte sein und deshalb auch *mundantur* in diesem leoninischen Verse gelesen werden sollen.

Die frühgothischen Formen der Fünte sind der Art, dafs man sie vor 1300 datiren mufs. Der Verfertiger dieser Fünte beherrscht den gothischen Stil durchaus nicht mit solcher Sicherheit wie der, welcher die grofse Bronzefünte in St. Marien im Jahre 1290 herstellte. Er ist unsicher; man sehe nur den Wechsel in den Pafs- und Blattformen, womit die gedrückten Spitzbogen gefüllt sind; sie erscheinen wie tastende Versuche. Interessant ist es, mit diesem frühgothischen Tauffafs von St. Nikolai die drei Tauffässer von Imsum, Nordleda und Twistringen zu vergleichen, die von Mithof »Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen« Bd. V, S. 53, 74 und 195, Taf. VII veröffentlicht sind. Wie die Inschriften, so sind auch die seltsamen Buchstabenformen auf allen vieren sehr verwandt, das von Imsum hat ähnliche Träger wie das in St. Nikolai in Rostock, und auf dem von Twistringen spielt das *„vel"* für *„aut"* in gleicher Weise. Jenes von Imsum aber hat, was zu beachten ist, das Datum 1284. Ungefähr 1280, und zurück bis 1260 oder 1250: das wäre demgemäfs wohl auch die Zeit der zinnernen Fünte zu Rostock.

spannt sind. Je zwei Kleeblattbögen werden von einem gedrückten Spitzbogen zusammengefafst, dessen Feld mit Maafswerk gefüllt ist. Die Formen dieses Maafswerks wechseln in auffallender Weise (Dreipafs, Fünfpafs, Vierblatt). Auch in den Zwickeln zwischen den gedrückten Spitzbögen findet sich ein ähnliches Maafswerk im Stil der Frühgothik des XIII. Jahrh. In einem der Zwickel sieht man ein fünfspeichiges Rad. (Zeichen des Giefsers?) Ein Deckel aus Kupfer, der oben mit einer Taube bekrönt ist, wurde nach einer darauf angebrachten Inschrift 1843 angefertigt.

Die Taufe ist mit einem in den Formen der Hochrenaissance ausgeführten hölzernen Umbau umgeben, in welchen schmiedeeiserne Gittertheile gleichen Stiles eingelassen sind. Ehedem ist diese Umfriedigung vielleicht ein Oktogon gewesen, von dem zur Zeit nur noch fünf Seiten bestehen. Darauf lassen Defekte in den angebrachten Inschriften schliefsen. An den Winkelecken der fünf Umfassungswände stehen korinthische Säulen, unter denen die, welche die Seite mit dem Eingangsportal einschliefsen, gröfser und stattlicher hervortreten. In den Friesen und Giebelaufsätzen stehen Inschriften, theils in hochdeutscher Sprache (auf den Taufakt sich beziehende Schriftworte), theils in niederdeutscher Sprache (Sätze des apostolischen Glaubensbekenntnisses). Die Giebelaufsätze der vier niedrigeren Wände sind mit je zwei, im Ganzen also mit acht Apostelgestalten bekrönt. Eine in gleichem Stil gearbeitete, jetzt im Rostocker Museum untergebrachte Wandung, welche als zugehörig anzusehen ist, trägt das Datum 1589.

Schwerin. Friedrich Schlie.

Bücherschau.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt und des Erfurter Landkreises, bearbeitet von Dr. Wilhelm Freiherr von Tettau; sowie des Kreises Oschersleben, bearbeitet von Dr. Gustav Schmidt. Halle 1890/91, Verlag von Otto Hendel.

Als XIII. und XIV. Heft der von der historischen Kommission der Provinz Sachsen herausgegebenen Denkmälerstatistik sind die beiden vorliegenden Bände schon vor mehreren Jahren erschienen, aber bei dem Reichthum dieser beiden Kreise an Monumenten, namentlich des Mittelalters, dürfte eine Anzeige derselben auch jetzt noch als zeitgemäfs gelten. Im Kreise Erfurt spielt weitaus die Hauptrolle die Stadt selbst, welche nicht weniger als 21 noch im gottesdienstlichen Gebrauche befindliche Kirchen und Kapellen umfafst, dazu 4 diesem Gebrauche entzogene und 9 Kirchen, von denen nur noch Reste vorhanden sind. Auch an Profangebäuden älteren Stils fehlt es nicht; sie gehen zumeist bis in die spätgothische Periode zurück, haben aber vielfache Umgestaltungen erfahren. Die Glanzzeit Erfurts bildete das spätere Mittelalter, und für die Blüthe des kirchlichen Lebens legt zumal die grofse Anzahl hervorragender Klosterkirchen aus der frühgothischen bis in die spätgothische Epoche beredtes Zeugnifs ab. Anlage und Ausführung derselben zeigen eine ungewöhnliche Mannigfaltigkeit und wegen ihrer baulichen Gestaltung, wie wegen

mancher Reste innerer Einrichtung (Altäre, Sakramentshäuschen, Lettner, Schnitzwerke, Figuren, Epitaphien, Glasgemälde etc.) verdienen sie ganz besondere Beachtung. An Bedeutung werden sie nur noch von den beiden Stiftskirchen, Dom und St. Severi, übertroffen, die durch ihre Lage, Bauart, Ausstattung imponiren wie wenige Kirchen Deutschlands. Schlanke Verhältnisse, edle Formen, reicher Dekor zeichnen sie in hohem Maafse aus. Ueber alle diese und viele andere Vorzüge berichtet anschaulich das vorliegende Heft und erläutert diesen Bericht durch manche gute Abbildungen. Diese geben allerdings nur eine lückenhafte Vorstellung von dem monumentalen Reichthum, weil mit Recht auf manches, bereits anderweitig abgebildete Denkmal hingewiesen wird. Die Architektur wird eingehender behandelt als der mehr dekorative Schmuck, und am knappsten kommen die Kleinkünste weg, von denen auch Einiges übersehen sein mag, wie z. B. die beiden merkwürdigen gothischen *fistulae* in dem gleichzeitigen ledergeschnittenen Etuis im Dom. — Die „kunststatistische Uebersicht" erfüllt recht gut ihren Zweck und die „Glockenschau" stellt das bezügliche Material lehrreich zusammen. — Was der Landkreis bietet, ist zahlreich, auch mannigfaltig, weil Erzeugnisse aller Stilarten von der frühromanischen bis in die Renaissance umfassend, aber fast alle Denkmäler erscheinen in später sehr veränderter Form.

Nach denselben Grundsätzen ist ebenso fleifsig der Kreis Oschersleben bearbeitet. Dieser hat seinen monumentalen Schwerpunkt in den romanischen Kirchenbauten, namentlich in den gewaltigen Anlagen von Kloster-Gröningen, Hamersleben und Huysburg, welche gründlich besprochen, zugleich besonders in ihrem eigenartigen wie reichem, plastischem Architekturschmuck durch zahlreiche gute Zeichnungen erläutert werden. Von höchster Merkwürdigkeit und Seltenheit (sonst nur noch in Quedlinburg, Halberstadt und Hildesheim vertreten) sind die Stuckreliefs der Empore von Gröningen (in dieser Zeitschrift Bd. II, Spalte 345—350 näher beschrieben). Die Ausbeute an Ausstattungs- und Kleinkunstgegenständen ist zwar nicht gering, steht aber in keinem Verhältnisse zu jenen architektonischen Meisterwerken; dem einen wie dem anderen wird die Beschreibung in befriedigender Weise gerecht. S.

Von dem Werke Merlo's über die kölnischen Künstler liegt die neue, bei L. Schwann in Düsseldorf erschienene Auflage (welche bereits im VI. Bande dieser Zeitschrift, Sp. 284 u. 285 besprochen wurde) nunmehr vollendet vor, ein stattlicher Band von 40 Bogen mit 60 Bildtafeln und zahlreichen Textillustrationen zum Preise von 45 Mark. — Das trotz der vielfachen handschriftlichen Ergänzungen des (am 28. Oktober 1890 gestorbenen) Verfassers veraltete Werk durch Berichtigungen und Zusätze auf die Höhe der gegenwärtigen Forschung zu bringen, war eine schwierige Aufgabe, die vollständige Beherrschung des Stoffes, grofse Geschicklichkeit und selbstlose Hingebung verlangte. Der Herausgeber Firmenich-Richartz hat diese Aufgabe vortrefflich gelöst, in dem urkundlichen Material von Hermann Keussen unterstützt, in der Beurtheilung der kölnischen Kupferstecher von Max Lehrs berathen. Das Werk darf daher in seiner neuen Gestalt als eine durchaus zuverlässige Geschichte der kölnischen Kunst bezeichnet werden, über deren Erzeugnisse, bis in die Gegenwart hinein, es an der Hand der Meister, mögen sie Architekten, Bildhauer, Glockengiefser, Maler, Glaser, Münzmeister, Goldschmiede, Kupferstecher, Formschneider sein, sehr übersichtlich orientirt, zumeist durch gute Abbildungen die hervorragendsten Schöpfungen alter und neuer Zeit erläuternd. Nachschlagebuch und fortlaufende Lektüre zu gleicher Zeit wird es sich als einen verläfslichen Führer für Alle bewähren, welche sich mit den Schätzen dieser Kunstmetropole genauer bekannt machen wollen; daher kann und mufs es auch im vaterstädtischen Interesse angelegentlich empfohlen werden. — Wie fruchtbar die kölnische Kunstforschung namentlich im letzten Jahrzehnt gewesen ist, zumal auf dem Wege stilkritischer Prüfung, zeigt ein Blick in die neue Auflage. Manchen berühmten Namen enthält sie nicht mehr, der früher mit Unrecht für Köln in Anspruch genommen war, aber um wie viel bestimmter treten die alten Meister heraus, um wie viel vollständiger und begründeter ist die Aufzählung ihrer Werke! Und wie dankbar ist die Errungenschaft zu begrüfsen, dafs die vielen hervorragenden Künstler, besonders Maler, über deren Namen die Archive sich bisher leider noch immer ausgeschwiegen haben, in ihren Werken scharf charakterisirt hervorgehoben werden unter den Bezeichnungen, welche ihnen die Kunstgeschichte provisorisch beigelegt hat! Diese namenlosen Meister, insbesondere Maler, hatte Merlo, dem es vornehmlich darauf ankam, aus den Urkunden über die äufseren Lebensumstände der kölnischen Künstler zu informiren, völlig ausgeschlossen, und diese Lücke wurde um so empfindlicher, als die neueste Forschung sich vor Allem mit den Kunstwerken und ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten beschäftigt, um sie in bestimmte Gruppen zu vereinigen. An dieser Gruppenbildung ist der Herausgeber, wie zahlreiche, allseitig beifällig aufgenommene Aufsätze in den vier letzten Jahrgängen dieser Zeitschrift beweisen, schon Jahre in hervorragendem Maafse betheiligt und sein Nachtrag: „Werke anonymer Meister" hat daher um so gröfsere Bedeutung. Hier erscheinen in chronologischer Aufzählung mit ihren sämmtlichen bekannten Werken, von denen manche in Lichtdrucken beigefügt sind, der „Meister des Georg- und Hippolyt-Altars, „der Glorifikation Mariä", „des Marienlebens", „der heiligen Sippe", „des Bartholomäus" und „von St. Severin", eine überaus interessante Zusammenstellung, wie sie bis jetzt mit annähernder Vollständigkeit nirgendwo versucht ist. — So hat denn, dank der geschickten und liebevollen Bearbeitung, das für seine Zeit epochemachende Werk Merlo's eine glänzende Auferstehung erfahren, welche der weiteren, jetzt recht in Flufs gerathenen Durchforschung der kölnischen Kunstgeschichte, namentlich der Malerschulen des XV. und XVI. Jahrh., grofsen Erfolg verspricht. Ueberall sind die Fäden gesponnen, an die angeknüpft werden kann, und es ist kaum denkbar, dafs die Urkunden ihren überlang verschlossenen Mund nicht bald öffnen sollten, besonders auch zur völligen Klärung der allmählich brennend gewordenen Hauptfrage in Betreff des Meisters Wilhelm. R.

Abrifs der Kunstgeschichte des Alterthums. In synchronistischer vergleichender Darstellung von Gustav Ebe. Mit 4 Tafeln und 557 Abbildungen im Text. Düsseldorf 1895. Druck und Verlag von L. Schwann (Preis: 26 Mk.)

Sein Lieferungswerk über „Die Schmuckformen der Denkmalsbauten" (über welches hier Bd. VI, Sp. 286/287 berichtet wurde) hat der Verfasser vorübergehend unterbrochen, um mit dem vorliegenden Werke vor das Publikum zu treten. Diesem will er ein Handbuch bieten, welches die Kunstgeschichte des Alterthums im Lichte der grofsen neuen Entdeckungen und Funde darstellen, vor Allem aber den Zusammenhang der einzelnen grofsen Kunstkreise nachweisen soll. In 9 Abschnitte zerlegt der Verfasser sein gewaltiges, aber eng ineinandergearbeitetes Material, und der erste derselben, der die „vorgeschichtlichen Kunstanfänge" behandelt, hat zugleich eine grundlegende Bedeutung. Hier zeigen sich schon die beiden grofsen Ströme der hamitischen und semitischen Kunst einerseits, der arischen andererseits; beide haben ihr eigenes Bett, weil ihre besonderen Gesetze, aber mannigfach berühren sie sich und wenn zuerst der semitische Einflufs vorwiegt, dann tritt später, und zwar in der Glanzzeit, der arische in den Vordergrund. Aber immer behaupten sich durch das ganze Alterthum, ja bis in's Mittelalter hinein die Einflüsse von der einen wie von der anderen Seite, bald mehr das Typische, bald mehr der Anschlufs an die Natur. „Die monumentale Urkunst des Morgenlandes", die sich auf die Aegypter beschränkt, erweitert sich zur „morgenländischen Kunst der Blüthezeit", die schon in manche Zweige auseinandergeht. Um dieselbe Zeit tritt die „älteste arische Monumentalkunst in Kleinasien und Griechenland" auf, und kaum hatte die abgeleitete Kunst der orientalischen Völkergruppe sich entfaltet, als die „arische Völkergruppe" sich geltend macht und zuerst die vorgriechischen Völker Kleinasiens, sodann die ältesten Hellenen und die Etrusker auf den Schauplatz treten. Wie der archaisch-griechische Einflufs sich aufserhalb Griechenlands bethätigt, bis endlich die Hellenen den Höhepunkt des gesammten alten Kunstschaffens erstiegen, wird im VII. Abschnitt dargestellt. Unter dem Titel „Hellenismus und Römerthum" wird sodann in langer Erörterung der Siegeszug geschildert, den die griechische Kunst nach Kleinasien und Sizilien, nach Syrien und Aegypten, in das römische Reich und alle ihm unterworfenen Länder und Provinzen unternahm, zuletzt nach Gallien, Britannien und Germanien. Die Skizzirung des Nebenzweiges, den die Kunst in Persien unter den Arsaciden darstellt, bildet den Schlufs des Werkes.

Wie reich sein Inhalt ist, ergibt sich schon aus dieser knappen Uebersicht. Es darf hinzugefügt werden, dafs die Gedanken mit grofser Sorgfalt in einander verwoben sind und in edler Sprache ihren Ausdruck finden. Das beständige Betonen der verschiedenen Quellen und ihrer Verzweigungen, der stetige Nachweis der Entwicklung und Fortpflanzung der Formen, in welche die Textilkunsterzeugnisse noch mehr hätten hineingezogen werden können, die unaufhörliche Hervorkehrung der praktischen Gesichtspunkte, die den erfahrenen Baumeister überall erkennen lassen, sind sehr geeignet, zu belehren und zu fesseln. Das überreiche Illustrationsmaterial aber, von dem freilich bei einem eigentlichen Unterrichtsbuch nicht erwartet werden kann, dafs es viel Neues enthält, erleichtert wesentlich das Verständnifs, obwohl bei dem Zustande, in dem einzelne Monumente sich befinden, die Deutlichkeit Manches zu wünschen übrig läfst. Im Uebrigen ist die Ausstattung eine glänzende, die dem Verleger zur Ehre gereicht. Bei dem erneuten Interesse, welches in Folge der vielen glorreichen, jedes Jahr sich wiederholenden und erweiternden Entdeckungen die Denkmäler des Alterthums gewonnen haben, kann für ein Buch, welches ihnen so geschickt wie sorgsam Rechnung trägt, der Erfolg nicht zweifelhaft sein. A.

Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von S. Sabina in Rom von H. Grisar S. J., als Separatabzug aus „Römische Quartalschrift" Nr. VIII, S. 1—48 bei Filippo Cuggiani in Rom 1894 erschienen, bringt von zwei Füllungen dieser in den letzten Jahren so viel besprochenen Holzthüre ganz zuverlässige photographische Abbildungen. Sie stellen die bekannte Kreuzigung sowie die Verherrlichung Christi und des Kreuzes dar, an welche der Verfasser sehr sorgsame, mit grofser Bestimmtheit vorgelegte Untersuchungen knüpft. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten, z. B. die Füfse ohne Nägel (die aber auch, nebenbei bemerkt, an den in Deutschland entstandenen Kruzifixen bis in das XIII. Jahrh. hinein die Regel bilden) werden genau festgestellt und daraus manche bemerkenswerthen Schlüsse gezogen. Dann wird die auffallend schön aufgefafste und dargestellte Szene der Verherrlichung Christi und des Kreuzes eingehender geprüft, zuletzt der Kunstcharakter und Ursprung der Thürskulpturen (für die 435 als Entstehungszeit wohl mit Recht angenommen wird) sowie die auf ihnen vielleicht zum ersten Male begegnende Darstellung der „concordia veteris et novi testamenti" besprochen. Sämmtliche Erörterungen zeichnen sich durch grofse Klarheit und Bestimmtheit aus. S.

Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafel-Malerei im XIV. u. XV. Jahrh. stellt F. v. Reber in den Sitzungsberichten der philos.-philolog. und der histor. Klasse der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften 1894 Heft III (Sonderabdruck bei F. Straub in München 1895) sehr interessante Untersuchungen an, die an vier datirte bezw. datirbare Gemälde anknüpfen, nämlich an das Tafelbild im Thürbogen des Sommerrefektoriums zu Bebenhausen (ca. 1335), an das Altarwerk in der St. Vituskirche zu Mühlhausen am Neckar (1380), an den herrlichen Magdalenenaltar der Kirche zu Tiefenbronn, 1431 von Lukas Moser, an den in derselben Kirche befindlichen Hochaltar, 1469 von Hans Schüchlin. Der Nachweis dieses Entwicklungsganges, des Einflusses zunächst aus der Umgebung, dann aus Köln, den Niederlanden und namentlich aus Böhmen, später aus Ulm, zuletzt auch aus Nürnberg, sowie des Anschlusses zuerst an die Wand-, dann an die Miniaturmalerei, zuletzt an die Holzplastik, ist reich an neuen, werthvollen Gesichtspunkten, die sich auch bei anderweitigen Untersuchungen bewähren werden, daher volle Beachtung verdienen. H.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00612 9817

